وزارة الثقافة



الإدارة المركزية للشئون الثقافية
الإدارة العامة للثقافة العامة

المؤتمر العام لأدباء مصر
الدورة التاسعة والعشرون

دورة الأديب قاسم مسعد عليوة

الأدب وثقافة الاختلاف

أبحاث المؤتمر

أسيوط - ديسمبر 2014م



الهيئة العامة لقصور الثقافة

المؤتمر العام لأدباء مصر

«الأدب وثقافة الاختلاف»

(أبحاث المؤتمر)

الدورة التاسعة والعشرون - «دورة الأديب قاسم مسعد عليوة» - ٢٠١٤م

وزارة الثقافة

الهيئة العامة لقصور الثقافة

الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة

د. سيد خطاب

رئيس الإدارة المركزية للشئون

الثقافية أمين عام النشر

محمد أبو المجد

مدير عام النشر

ابتهال العسلي

مدير عام الثقافة العامة

صبرية محمود

• الأدب وثقافة الاختلاف

ابحاث المؤتمر

• مجموعة باحثين

الهيئة العامة لقصور الثقافة

القاهرة 2014م

• تصميم الغلاف: خالد سرور

• تدقيق لغوى: شعبان ناجي

• رقم الإيداع: ٢٥٥٧٢ / ٢٠١٤

• الترقيم الدولي: 978-977-92-0020-0

• المراسلات:

باسم / الإدارة العامة للثقافة العامة

على العنوان التالى: 116 شارع امين

سامى - قصر العينى

القاهرة - رقم بريدي 11561

ت: 27947891 (داخلى: 180)

• الطباعة والتنفيذ:

شركة الامل للطباعة والنشر

ت: 23904096

المؤتمر العام لأدباء مصر

الدورة التاسعة والعشرون - ٢٠١٤

رئيس المؤتمر

أ.د. عماد أبو غازى

أمين عام المؤتمر

مصطفى القاضى

مدير إدارة المؤتمر

وليد فؤاد

لجنة الأبحاث

د. أشرف حسن

أ. عبد الحافظ بخيت رئيسا

د. أحمد إبراهيم عضوا

أ. أمينة زيدان عضوا

د. علاء جانب عضوا

أ. فكري داود عضوا

أ. محمد عبده العباسي عضوا

الإعداد والتنفيذ

السعيد المصرى

«الأدب وثقافة الاختلاف»

(أبحاث المؤتمر)

تقديم

سيظل مفهوم "الآخر" مراوغا ومربكا ومحيرا، فهو الآخر القريب، والآخر البعيد والآخر الصديق والآخر العدو، والآخر الهامشي، والآخر الداخل فى العمق، والآخر الحدودى وغير ذلك، وتأتى ثقافة الاختلاف برهانا على تطور الوعى الثقافى وانتقاله إلى مرحلة جديدة مع تغيير الذاكرة الجمعية للمجتمع، فالاختلاف برهان صحة التطور، ودليل تغير نوعى فى الوعى وآليات المعطى الثقافي، وثقافة الاختلاف تعنى أننا نواجه الواقع بدلا من أن نهرب إلى مجاهل التاريخ، وهناك من يستفيد من هذا الهروب لتحقيق أهداف رسمها له؛ ففى نهاية القرن التاسع عشر ثارت على مستوى التفكير الثقافى إشكالية كبيرة، وهى إشكالية الأصالة والمعاصرة، أو العلاقة الثقافية بين العرب والغرب، وكان جوهر هذه الإشكالية: ما الذى نأخذه من أوروبا؟ وما الذى نتمسك به فى تراثنا؟، ولا شك أن الصدمة كانت كبيرة للعقل العربى منذ بدأ التغلغل الاستعمارى الأوروبى ودخول الثقافة الأوروبية إلى ساحة الثقافة العربية، باعتبارها ثقافة فوقية، والتى أدت إلى نشوء هذه الإشكالية، لأن الفكر الثقافى العربى كان يقوم على ثقافة واحدة، هى الثقافة الإسلامية، وقد أدى دخول الثقافة

الأوروبية إلى نشوء تضاد بين ثقافتين، خصوصا مع سيادة بنية طبقية عربية راكدة وعاجزة عن إنتاج ثقافة جديدة، وآلية الدفاع عن الذات الثقافية العربية فرضت التناقض مع الآخر.

من هنا بدأ يطفو على السطح طوال القرن العشرين إشكالية "أنا" و"الآخر"، وظلت هذه الإشكالية تسعى لتأخذ أشكالا متعددة من التصالح تارة، والقطيعة تارة أخرى، مما أدى إلى بروز نظريات تحاول أن توجد صيغة محددة لتعايش الـ "أنا" مع "الآخر"، فبدت تطفو على الساحة الثقافية نظريات التوفيقية والتلفيقية والوسطية والتعادلية، وغيرها.

ولم يكن الأدب بمعزل عن هذا، فقد ظهرت أعمالٌ أدبية تؤكد على علاقة الأنا العربية بالآخر غير العربي، وظهر في تلك الفترة "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم و"قنديل أم هاشم "ليحيى حقي و"موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، مواكبة للفكر الثقافي العربى المتصارع مع ثقافة الآخر، وراصدة لعلاقة الثقافة العربية بالثقافة الغربية.

ومع التغيرات السريعة والمعقدة التى مر بها المجتمع العربي، وظهور طفرات فى التفكير الثقافي لم يعد مقبولا أن تُطرح الآن إشكالية "أنا" و"الآخر" أو الثقافة العربية فى مقابل الثقافة غير العربية، لأنه – مثلا – لم تعد الثقافة الأوروبية أوروبية فقط، بل أصبحت جزءا أساسيا من البنية الثقافية العربية الحديثة، لقد غدت

ثقافة عربية بكيفية معنية، وبالتالى فلم يعد الصراع الآن هو الصراع العربى الغربى أو الأصالة والمعاصرة أو الحداثة والتقليد، بل غدا الصراع بين تيارات محلية حول أى الثقافات أقدر على تحقيق تقدم المجتمع وتطوره؟

من هنا بدأت تُطرح أسئلة من مثل: هل الثقافة الإسلامية قادرة على تحقيق التقدم المنشود وإزالة التبعية وتحقيق رفاهية الجماهير؟، وهل القوى الليبرالية قادرة على تحقيق ذلك أيضا؟ هذه هى المعضلة المطروحة اليوم فى الفكر الثقافى العربي، والتى ظهرت بوضوح فيما يسمى بثورات الربيع العربي، ومهما يكن فإن هذه الأسئلة هى التى تصنع الاتفاق أو الاختلاف بين التيارات المختلفة، وهى التى تجعل للصراع أو الاتفاق بينهما معنى فى صيرورة التقدم.

لقد كانت إشكالية الأصالة والمعاصرة صحيحة فى بداية عصر النهضة، أما اليوم وفى ظل الظروف التى يعيشها الوطن الآن، فهى صيغة مضللة تستخدمها الفئات المُستغِلة (بضم الميم وكسر اللام) لتحقيق مآرب خارجة على الصراع الحقيقى الذى يسعى للتخلص من هيمنة الأيديولوجى والفكر السلفي، الذى يحقق للهيمنة الإمبريالية أهدافها فى مقابل تحقيق هدف ذاتى ونشر السيطرة الأيديولوجية لفئة بعينها، وهذا من شأنه أن يحول المسار الصحيح للصراع من أجل التقدم وتؤسس للطائفية البغيضة.

من هنا كان لا بد من استبدال الأصالة والمعاصرة بثقافة الاختلاف التى تناسب طبيعة المرحلة، والتى تفرض حوارا صحيا مع الآخر القريب والبعيد، وإذا ما تحققت ثقافة الاختلاف بشكل جيد يحفظ تلك المسافة بين الخلاف الأيديولوجى والثقافى ومعنى المواطنة، وبروز المشترك الثقافى كدافع لمشروعية التعايش والتقدم.

هنا تكون ثقافتنا أكثر مناعة ضد التنميط الثقافي، لأنها تُحصَّن بإستراتيجيات جديدة تضمن لها خروجا من قمم حدودها المحلية إلى التطور بالتبادل الحرّ والمتكافئ مع الثقافات الأخرى على أساس من المساواة والاحترام المتبادل.

بهذا الوعى طرح مؤتمر أدباء مصر فى دورته التاسعة والعشرين محورا جوهريا هو محور "الأدب وثقافة الاختلاف" تعبيرا عن طبيعة التغيرات التى طرأت على المجتمع، وأملا فى الخروج من شرنقة وهم الاختلاف الأيديولوجى النفعى إلى الاختلاف الصحي، الذى يفضى إلى تقدم عربى ثقافيا واجتماعيا وإبداعيا عبر مجموعة من المحاور الفرعية التى ترصد الاختلاف النوعي، والاختلاف الحدودى معتمدة على تحرير المصطلح ورصد التواصل العربى الأفريقي، والوقوف على طبيعة الهوية المصرية الأنية من حيث العرق والدين والجنس راصدة معوقات الخطاب الثقافى وتحدياته الجديدة، لتقف بذلك على دور الأدب فى الصراع المجتمعي، وترصد صورة المهمش

فى الإبداع، وهذا الطرح الثقافى بمحاوره المختلفة يفضى إلى أسئلة ثقافية جديدة تناسب طبيعة المرحلة وتفتح آفاقا مغايرة للرؤى الثقافية العربية التى آن لها أن تراجع نفسها، لتسقط شوائب معوقاتها وتستعيد عافيتها من خلال مشروع ثقافى جديد ومغاير لا تهتز له الثوابت الثقافية، وإنما تتغير آليات معطياته.

والله ولىُّ التوفيق

عبد الحافظ بخيت متولى

رئيس لجنة الأبحاث

المحور الأول

الثقافة وقبول الآخر

«الآخـر.. إشكالية المصطلح»

مصطلح الآخر

بين مخيال العرب وثقافة الغرب

أ.د. محمود إسماعيل

ليس من شك فى أن مصطلح "الآخر" مراوغ وفضفاض. فسمة المراوغة تتأكد من كونه يعنى "الأنا" بالقياس إلى "الغير"؛ بينما يغدو هذا "الغير" "الأنا" بالنسبة إلى "الأنا" الأولى التى تتحول إلى"غير" بطبيعة الحال. أما عن كونه "فضفاضا"؛ فيرجع إلى طبيعة العلاقة بين الأنا والآخر؛ إذ تحتمل صورا متعددة، واحتمالات شتى. فقد تكون علاقة تجانس ووفاق؛ أو اختلاف قد يفضى إلى "الحوار" أو يقود إلى الصراع.

كما يمكن أن تكون تلك العلاقة "جدلية" تفضى إلى ميلاد "جديد" يحمل بصمات الطرفين؛ لكنه مغاير لهما، ومختلف عنهما. تماما كحال المولود الجديد من نطفة رجل وبويضة أنثى. وقد يكون هذا المولود أرقى من الأبوين وعلى عكس ذلك قد يكون. لذلك – وغيره مما تتناوله هذه الورقة – لا يفيد الرجوع إلى معاجم اللغة فى استكناه مفهوم واحد عن مصطلح "الآخر". لذلك – أيضا سنعول على سبر غوره واستكناه ماهيته عن طريق منهجية "ضرب الأمثلة" وهى تكتسى مشروعيتها العلمية من محاولة الفهم لمثل تلك المصطلحات المراوغة والفضفاضة؛ كما هو الحال بالنسبة لمصطلح "الثقافة"؛ على سبيل المثال. فعلى الرغم من تداوله الواسع وتواتره الذى قد يفضى إلى الاعتقاد بوضوح مفهومه – إلى حد البداهة– لم يتفق كافة المثقفين على تعريف قاطع بصدده!!

يرجع تصورنا "الإشكالى" "لمصطلح الآخر" – أيضا– إلى أنه يفقد وجوده كلية ما لم يوجد نقيض له. فعندما أتحدث عن "الآخر" فهذا يعنى بالضرورة وجود "الأنا" بمعنى أن وجود "الآخ" كموضوع للبحث يستلزم وجود الباحث بداهة؛ أى "الذات". لذلك كانت علاقة الذات بالموضوع من أهم إشكاليات العلم، ومن قبله الفلسفة؛ كما هو معلوم.

وإذا كان الفيلسوف" سقراط يعتبر معرفة الذات هى أصعب وأرقى مباحث الفلسفة؛ فإن تحققها لا يحدث دون معرفة "الذوات"

الأخر؛ التى هى فى الواقع "موضوع" معرفة الذات الباحثة؛ وهنا تصدق المقولة المتواترة" بضدها تتمايز الأشياء".

لذلك؛ حفل تاريخ الفلسفة والعلم معا بالحديث عن ثنائيات؛ من قبيل الشرق والغرب، المرأة والرجل، الذكر والأنثى، الطبيعة والإنسان، اليمين واليسار، الثيوقراطى والعلمانى، الأصالة والمعاصرة، الله والشيطان، الدنيا والآخرة، الحق والباطل.. وهلم جرا.

بديهى أن جميع تلك الثنائيات تتسم بصبغة التناقض أو الضدية، وهذا يعنى- فى نظر البعض أن العلاقة بين الطرفين هى علاقة "تنافر" وهو تصور منطقى شكلا، وإن وجد كحقيقة فى بعض الأحيان؛ فلا يمكن التعميم فى كل الأحيان. إذ تتعدد وتتنوع صور وأنماط تلك العلاقة. فعلى سبيل المثال؛ نجد أن "الكهرباء" هى نتاج قطبين سالب وموجب، وأن "المولود" نتاج" فعالية" بين أنثى وذكر.

بل قد تكون تلك العلاقة دليل انسجام ووفاق؛ كما هو حال الصلة بين "المازوكي والسادى" فى "علم النفس الفرويدى"؛ إلى حد أن أحد كبار تلامذته- "إريك فروم" وحد بينهما فى صبغة" السادو – مازوكية". والطريف أنه فسر بها بعض أحداث التاريخ الكبرى؛ كالنازية. إذ اعتبرها نتيجة" شعب خائف مازوكى" وجد أمنه فى شخص هتلر "السادى" المتسلط.

يمكن إجلاء علاقة الأخر بالأنا من خلال ضرب بعض أمثلة على صعيد الأدب المصرى الحديث. فرائعة توفيق الحكيم "عصفور من الشرق" كانت تعكس علاقته بثقافة الغرب وآدابه إبان إقامته فى باريس. وفى هذا الصدد قدم صورة للآخر المتفوق؛ معللا ومفسرا وداعيا إلى النهل منها بهدف الانعتاق من إسار التخلف. بينما اعتبر الطيب صالح فى روايته "موسم الهجرة للشمال" أن ثقافته العربية الاسلامية هى أهم ينابيع ثقافة الغرب. فى حين ذهب الدكتور زكى نجيب محمود فى كتابه "الشرق الفنان" إلى أن الثقافتين متنافرتان "وهيهات.. هيهات أن تلتقيان" أما الصديق صنع الله ابراهيم فقد باهى فى روايته "أمريكانلى" - باعتزاز "بطله" بأصالته؛ فى مقابل ثقافة أمريكا الشيطانية الزائفة.

يمكن الوقوف أيضا على مفهوم "مصطلح الآخر" بالعودة إلى "مخزون" التاريخ؛ حيث تتجسد فى وقائعه آلية "نفى الآخر" أحيانا. مثال ذلك؛ نظرة اليونان المتعالية إلى الشرق. إذ كان "أرسطو" الفيلسوف يزعم أن بنى جلدته هم سادة العالم، ولكى تدوم تلك السيادة؛ لامناص من قهر الفرس- وهم أصحاب حضارة ذائعة الصيت - تأسيسا على نظرة لا إنسانية؛ فحواها "لكى ننهض بمجتمع حر؛ لا مناص من وجود آخر مسترق".

لكن تلك النظرة "الدونية" للشرق لم تلق التفاتا عند تلميذه المشاكس "الإسكندر المقدونى" إذ اعترف بدور حضارة الشرق كأساس لحضارة اليونان؛ فزار مصر- مهد الحضارة فى نظره

- واغتبط بتتويجه على يد كهنتها بمعبد آمون فى سيوة - فرعونا مصريا. ثم زحف إلى العراق؛ مهد حضارات السومريين والبابليين والكلدان - بهدف تحقيق (زواج بين أوروبا وآسيا)؛ على حد قوله. ولما وصل الى بلاد الفرس؛ تأثر بثقافتهم وانماط حياتهم وتقاليدهم؛ فارتدى هو وقادته ملابس فارسية، وتزوجوا من فارسيات، وآثر الإقامة الدائمة فى الشرق حتى وفاته.

ومما يثير الدهشة؛ أن يفطن قائد عسكرى إلى أهمية حضارة الآخر وأن يولع بها، بينما يقف منها رجالات الفكر والتاريخ موقفا معاكسا.

ونحن فى غنى عن الاسترسال فى ذكر حماقات هيرودوت الذى قال "بأن مصر هبة النيل" وليس شعبها المتحضر؛ برغم تلمذته - هو وغيره من فلاسفة اليونان على يد الكهنة المصريين. وحسبنا سخريته من هذا الشعب العظيم؛ فقد وصمه بالتفاهة؛ لا لشيء سوى أنه - فى نظره "يعبد الكرات والبصل"!، ويرى الدارسون أنه أخطأ فى ذلك بسبب زيارته لمصر على عجل، ورؤيته احتفال شعبها بعيد "شم النسيم" دون أن يتحقق من كون ذلك عادة؛ وليست عبادة.

وحسبنا التنويه بحكم "وول ديورانت" فى كتابه "قصة الحضارة" بأن "حضارة الغرب ما هى إلا بنت مدللة لأب مصرى وأم آسيوية". يؤكد ذلك؛ اندثار حضارة اليونان فى أوربا، بينما

تطورت في الشرق في مدارس "الإسكندرية"، و"إنطاكية"، و"الرها"، و"برجامة"، و"جنديسابور".

بديهي أن يتطور مفهوم "الآخر" عند المفكرين والمؤرخين المسلمين. إذ كانوا نتاج حضارة قوامها" الإسلام" بمبادئه الانسانية ومثله العليا. وحسبنا كونه – على المستوى العقدى– الدين السماوى الوحيد الذى اعترف باليهودية والمسيحية، واعتبر الإيمان باليهودية والمسيحية شرطا لاعتناق رسالته. بل قرظ بعض الديانات الأخرى غير السماوية؛ كعقيدتى المجوس والصابئة لقولهم بالتوحيد، وانطوائهما على أبعاد إنسانية. وحسبنا الإشارة إلى التسامح المفرط فى قوله تعالى "من شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر". كذا كون رسالة الاسلام موجهة إلى الناس كافة؛ كقوله سبحانه لنبيه "وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين" هذا فضلا عن ما انطوت عليه دعوته الغراء من نزعة إنسانية – هيومانية– فى المساواة بين الأمم والشعوب كافة، والدعوة إلى التعامل والتكافل بينها من أجل تحقيق رسالة الإنسان فى" عمران الأرض". قال تعالى **(يا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوباً وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ)**، ناهيك عن تقدير قيم" العقلانية" و"العمل" و"التقوى".. الخ؛ بما حفز عالم فلسفة الأديان الكبيرة "أوجست موللر" إلى الحكم بأن "الإسلام أكثر الأديان اتساقا مع الفطرة الإنسانية، وأن مبادئه تتسم بالطابع الواقعى والعملى فى مجالات التطبيق".

لذلك – وغيره كثير– كانت الحضارة الاسلامية بمثابة "حضارة

العالم" إبان عصور ازدهارها. ويرجع ذلك فى رأى "أرنولد توينبى" إلى انفتاحها على الحضارات السابقة والمعاصرة فى الشرق والغرب على السواء. إذ نهلت من حضارة الفرس والهنود والسريان واليونان والرومان؛ دونما تعصب أو جمود. والأهم صهرها جميعا فى بوتقة مبادئ الإسلام السمحة ومثله العليا.

لا غرو، فقد كانت حركة ترجمة التراث القديم والوافد – تلك التى بدأها الخليفة المأمون بتأثير فقهاء المعتزلة – سواء فى بغداد أو فى القاهرة أو قرطبة. لم يكتف المسلمون بمجرد النقل؛ بل تجاوزوا ذلك إلى التمثل والهضم، ثم النقد، فالإبداع.

ونحن فى غنى عن الجزم بأن أثر حضارة الإسلام فى تكوين الحضارة الغربية وازدهارها كان ملحوظا؛ ليس فقط فى مجالات العلوم التطبيقية والرياضية فحسب، بل فى كافة العلوم الانسانية والاجتماعية، فضلا عن الآداب والفنون. ولا تأخذنا الدهشة حين يعترف بعض المستشرقين أن حضارة الإسلام قد أثرت فى بعض العقائد اليهودية والمسيحية نفسها؛ كما هو الحال بالنسبة لتقديس الأيقونات وحركة الإصلاح الدينى البروتستانتية. ناهيك عن تأثير "موسى ابن ميمون" – تلميذ ابن رشد – والمعتزلة والغزالى فى نقد الكثير من المعتقدات "الدوجماتية" فى العهد القديم.

لذلك؛ طرح فلاسفة الإسلام خصوصًا الكندى وابن رشد وابن

طفيل- الكثير من الأفكار التنويرية فى النظر إلى الآخر بصورة أكثر رقيا من أطروحات علماء ومفكرى الشرق والغرب المعاصرين.

فى هذا الصدد نكتفى بذكر نصين هامين مقتبسين من الكندى ومن بعده ابن رشد كبرهان على صدق ما نذهب إليه. يقول الكندى بصدد الموقف من ثقافة الآخر "ينبغى ألا نستحيى من استحسان الحق من أين أتى؛ وإن أتى من الأجناس القاصية عنا، والأمم المباينة لنا فى الملة".

فى نفس المعنى؛ يقول ابن رشد "إن كان غيرنا قد فحص عن ذلك - أى الحق فتبين أنه يجب علينا أن نستعين على ما نحن بسبيله بما قاله من تقدمنا فى ذلك؛ سواء كان ذلك الغير مشاركا لنا أو غير مشارك فى الملة".

تنهض دلالة هذين النصين على رؤية متطورة فى الموقف من الآخر؛ لم يعرفا الغير إزاء الآخر الإسلامى إلا فى عصر "الأنوار" خلال القرن الثامن عشر، كذا بعض المفكرين الغربيين المحدثين والمعاصرين.

مثال ذلك؛ ما نسب إلى الفيلسوف الألمانى الأشهر "هيجل" من اكتشافه منطق الجدل الديايكتيك – ذلك الذى يقدم صورة متطورة عن "الآخر" إذ يرى أن الحضارات البشرية – رغم تعددها وتنوعها- يربطها خيط واحد. فكل حضارة تأخذ من سابقاتها

وتضيف إليه لتقدمه إلى من تخلفها؛ فتضيف إليها بدورها إلى لاحقاتها؛ فتضيف إليه بدورها.. وهكذا دواليك، معنى أن الأفكار السائدة تتحاور مع أخرى مستحدثة، وبالقدر الذى يتضاءل فيه السائد ويتعاظم فيه المستحدث؛ إلى أن يختفى السائد تماما ويحل المستحدث محله.

وعندنا أن بعض كبار مفكرى الإسلام قد سبقوا إلى اكتشاف هذا المنطق الجدلى كما هو حال "البيرونى" فى كتابه "الآثار الباقية عن القرون الخالية" ولو على استحياء؛ ولا يتسع المقام لبسط أفكاره فى هذا الصدد؛ تلك التى أثبتناها فى مشروع "سوسيولوجيا الفكر الإسلامى".

وإذا كان الفضل يعزى إلى كارل ماركس فى تطوير الديالكتيك الهيجلى؛ بحيث أثبت أن قوانينه تسرى على أنماط "الإنتاج" وليس على "الأفكار" – كما ذهب هيجل، وإنه بذلك أعاد "هرم" هيجل المقلوب ليستقر على قاعدته، بعد أن كان قائما على رأسه؛ فقد فسر بذلك التاريخ – بكل عصوره– حسب المادية التاريخية. وفى هذا الصدد؛ اعترف بما أحرزته الحضارة الإسلامية من إنجازات سكت عنها مفكرو الغرب، واعتبر الإسلام بمثابة "ثورة عالمية" غيرت مجرى التاريخ؛ لتقوده صوب "التقدم".

ما يعنينا؛ هو أنه قد قدر لنا اثبات سبق "ابن خلدون" فى اكتشاف منطق الديالكتيك قبل هيجل وماركس؛ وذلك فى كتابنا "فكرة

التاريخ بين الاسلام والماركسية" الذى صدر عام ١٩٨٨. على أنه فى هذا العام قدر لابنتنا الواعدة د.سلمى محمود اسماعيل أن تكشف فى رسالتها للدكتوراه عن سطو ابن خلدون على أفكار المؤرخ "ابن حيون المغربى" فى فلسفة التاريخ؛ ومن أهمها ما يتعلق بمنطق الجدل.

يقول ابن خلدون "وأهل المَلك والسلطان إذا استولوا على الدولة والأمر فلا بد من أن يفزعوا إلى عوائد من قبلهم ويأخذون الكثير منها ولا يغفلون عوائد جيلهم مع ذلك فيقع فى عوائد الدولة بعض المخالفة لعوائد الجيل الأول فإذا جاءت دولة أخرى من بعدهم ومزجت من عوائدهم وعوائدها خالفت أيضا بعض الشيء وكانت للأولى أشد مخالفة ثم لا يزال التدريج فى المخالفة حتى ينتهى إلى المباينة بالجملة".

هذا هو نص ابن خلدون المتوفى سنة ٨٠٩ هـ أما عن نص ابن حيون المتوفى سنة ٣٦٣هـ فقد جاء فيه "تجرى أمور العالم؛ بحيث لا ينتقل الشيء إلى الشيء دفعة واحدة، ولا يكون ذلك إلا على التدريج والنمو شيئا بعد شيء؛ كنمو الخلق، ودخول الفصل من الزمان فى الفصل؛ حتى ينقضى الشيء من الشيء ويخلص بنفسه، ويتبين بحالته، وينسخ ما قبله.." ما يعنينا؛ أن هذا الطرح المستنير سواء من قبل ابن حيون وابن خلدون أو من قبل هيجل وماركس – كان معبرا عن عصر ازدهار الحضارة الإسلامية – خلال القرن الرابع الهجرى– والحضارة الأوربية – خلال القرن

التاسع عشر الميلادى- بما يؤكد أن عصور الازدهار تتمخض عن موقف "هيومانى" مستنير إزاء "الآخر" وعلى عكس ذلك؛ تسفر عصور الانحطاط عن رؤية معادية للآخر إلى حد التوهم بنفيه كلية.

هذا هو ما نشهده فى عالمنا المعاصر -للأسف- على الصعيدين الإسلامى والغربى. ولن نستطرد فى تبيان تلك الحقيقة؛ لا لشيء إلا لكونها واضحة للعيان خصوصا بين الصفوة المثقفة. لذلك نكتفى بالإشارة إلى "الظاهرة الإسلاموية" حاليا، بحيث تحولت جماعاتها - دون استثناء- من طور التنظير التكفيرى الذى قدمه سيد قطب إلى مرحلة الفعل الإرهابى.

ومن المؤسف - أيضا - أن تلك الجماعات تعتنق مفهوما غريبا عن الآخر فهو فى مخيالهم الضيق هم المسلمون الذين ليسوا على مذاهبهم، فهم "أهل جاهلية" يجب ردعهم بالسيف واستحلال أموالهم وأولادهم باعتبار هؤلاء الأولاد ذكورا وإناثا "سبيا" يحل استرقاقه.

الأنكى؛ هو "عمالتهم" لقوى الغرب التى لم تدخر وسعا فى استخدامهم أداة لإحداث ما أطلقوا عليه "الفوضى الخلاقة" توطئة لتقسيم العالم الإسلامى إلى كيانات قزمية إثنية وطائفية متصارعة. ذلك هو المخطط الصهيونى الأمريكى الذى يعتبر الآخر المسلم خطرا على حضارة الغرب؛ وذلك حسب مخططات

اليهوديين "هنرى كيسنجر" و"برنارد لويس"، وقد نجح هذا المشروع بالفعل فى السودان والعراق ويجرى تنفيذه فى سوريا وليبيا واليمن.

لكن مصر كعهدها طوال عصور التاريخ تتصدى لدحره حاليا؛ بما يبث روح المقاومة ومواجهة أطرافه فى الداخل والخارج، وينذر فى الوقت ذاته بسقوط" إمبراطورية اليانكى" ومحو صنيعته إسرائيل من الوجود؛ حسب نبوءتى" شبنجلر" بصدد الغرب، و"توينبى" بخصوص إسرائيل والغد لناظره قريب.

خلاصة القول: إن مفهوم "الآخر" ملتبس وفضفاض، وحربائى مراوغ، ولا سبيل إلا للرجوع إلى التاريخ؛ للكشف عن ماهيته من خلال أفكاره ومواقفه وأفعاله.

إشكالية المصطلح النقدى

د. نادرعبد الخالق

الاصطلاح هو اتفاق طائفة مخصوصة على أمر مخصوص كما جاء فى معجم تاج العروس للزبيدى (١)، مما يؤكد أن المصطلح العلمى والنقدى الأدبى ناتج عن وجود تيار من التعبير عند مجموعة من الكتاب والشعراء فى عصر معين يمثلون أفكارا مختلفة عن غيرهم، وكانت هناك بيئة صالحة لرواج هذا المصطلح وانتشاره حتى أصبح يمثل مدرسة أدبية أو فكرية نقدية ذات تأثير مباشر على التجارب الأدبية.

ويمثل المصطلح النقدى الأدبى معيارا أساسيا للفهم الدقيق لنظرية نقدية وأدبية معينة تلح على صاحبها عند قراءة النصوص التى تمثل ظاهرة موضوعية فى الواقع الأدبى والاجتماعى فى زمن

ما وتفرض هذه النظرية طريقة ما للتطبيق العلمي الفني المتخصص في إطار فكرة نقدية قد تبدو جامدة ومراوغة أحيانا وتبدو ذات سمات فنية تحتاج إلى المزيد من الجهد والتدريب في تحقيق أهدافها ونتائجها.

وقد يكون ذلك في صالح النص الأدبي على المدى البعيد عند خضوعه لمنطق التحليل في ضوء هذه الأفكار وقد ينتج عن ذلك الفهم مجموعة من الدلالات والسمات التي لا تتفق مع منطقية التعبير أحيانا فإذا نظرنا إلى مصطلحات "البنوية والحداثة والتناص والتفكيكية والواقعية والرمزية والكلاسيكية والتاريخية والاجتماعية" وغيرها من المصطلحات الفكرية الأدبية والنقدية أو العلمية التي تمثل نتاج مبادئ أولية لمدارس أدبية او أفكار لأشخاص يمثلون تيارات نقدية على مر العصور وكان لها تأثيرات مباشرة في تطور الأدب نلاحظ أنها تتعلق بنصوص وموضوعات كانت مصاحبة لانطلاقتها الأولى في مجتمع وبيئة أفرزت هذه الأفكار وظلت مرادفة لها زمنا طويلا إلى أن حلت غيرها محلها وهنا يبدو المصطلح وقد فقد كثيرا من منطقيته وحل مصطلح أخر محله وهكذا تتوالى المصطلحات تباعا وتصبح الأفكار سمات وعلامات تنبع من استمرارية التأثير المباشر للمصطلح، ولا تظل الأفكار الاصطلاحية ثابتة على حالها بقدر ما تتحول إلى قراءات تتردد من حين لاخر حتى تفقد تأثيرها في ظل الهيمنة الجديدة للمصطلح الآخر.

والمتابع لعالم الأدب يجد أن أفكارا جديدة تمثل مصطلحات عديدة متباينة قد اقتحمت عالم الأدب مؤخرا وسادت في بعض المجتمعات التعبيرية التى تطمح فى التغيير والتجديد بدافع مواكبة المتغيرات الأدبية والنقدية العالمية نظرا لانفتاح الثقافات وتداخل الأنواع الأدبية ومحاولة التخلص من القديم.

ونتج عن ذلك وجود عدة إشكاليات تبدو فى طبيعة هذه المصطلحات المتعلقة بالمذاهب الأدبية التى تحمل صفات التعبير وسماته وخصوصيته وطريقة تطبيقه فى هذه المدارس فنلاحظ أنها تشير إلى دلالات موضوعية وفلسفية لا تخلو من السمات الفنية التى تسير فى اتجاه مشترك يصعب الفصل بينها أو التأطير للفكرة نفسها بعيدا عن التأثيرات الخارجية التى تحاصر المنتج الأدبى وتجعله خاضعا لمفاهيم خاصة جدا تتفق مع طبيعة الفكر والمبادئ التى يدور في فلكها هذا المصطلح.

وعند قراءة النص الأدبى وتحليله نقديا نجد العديد من الأمور التى تحدد مسار هذه القراءة وتوجه المتلقى نحو إطلاق الأحكام من منطلق ثقافات وأيدلوجيات تتفق أحيانا مع طبيعة النص وأحيانا أخرى لا تصلح لأن تكون معيارا للحكم على النص وذلك راجع لاختلاف البيئة والمصدر والطبيعة التى يمثلها هذا النص وراجع كذلك لاختلاف المتلقى والهدف من الرسالة التى يحملها النص فى طياته.

وسبب ذلك أن هناك سلطات كثيرة تتنازع النص وتسيطر على الكاتب والمتلقى فى آن واحد، منها ما يتعلق بهيمنة الكاتب المبدع ووصايته الممتدة والتى تبدو واضحة عند التحليل الدقيق لطبيعة النص وما يضمه من ثقافات تظل محور نقاش، ومصدرا للمعنى المتعارف عليه ضمنا فى ضمير المتلقى، ومنها ما يتعلق بطبيعة الأصول التعبيرية المتفق عليها فى الكتابات الأدبية، ومنا ما يتعلق بطبيعة النص ذاته من حيث النوع والجنس والاتجاه الذى يسير فيه.

والمتابع لتاريخ المصطلح النقدى فى العالم العربى يجد أن التاريخ القديم فى مجال النقد لم يقف كثيرا عند الاهتمام بصك المصطلح وكان النقد فى جملته يقف عند الدلالات اللغوية والبلاغية والذوقية حتى أن عبد القاهر الجرجانى لم يهتم بذلك الأمر كثيرا فى كتابيه "أسرار البلاغة – ودلائل الإعجاز" وأن ما ورد فيهما كان مسائل بلاغية فى ضوء نظرية نقدية لغوية نحوية بلاغية تحت مسمى" نظرية النظم" شملت كثيرا من طرق التعبير فى إطار التنظير لفكرة النقد العلمى الموضوعى المنهجى والتطبيق لهذه الأفكار بداية من الاهتمام بالكلمة والجملة والنص من خلال تشكيلاته وتراكيبه وتكوينه فى ضوء مسائل البلاغة والنحو واللغة ومقياسها وجودتها الدقة والصحة فى اختيار الأساليب والأنماط التعبيرية واللغوية الصحيحة. مع الاهتمام بقراءة الصورة الأدبية بطريقة بلاغية يحكم من خلالها على تفوق

النص أو العكس وقد أدرك فيها الرجل كثيرا من إعجاز البيـان القرآنى وسماته وأهمية النظم الصحيح فى ضوء قواعـد النحـو ومسائل البلاغة، فكان التطبيق الدقيق لما اتفق عليه معيارا للنقـد والبراعة في تحقيق الهدف من فكره المتميز حتى عصرنا هذا.

وكان الاهتمام الأول لديه هو التحليل الأدبـى وقـراءة المعـانى بصورة متقدمة على عصره حتى يمكن القول أن عبد القاهر هـو صاحب السبق فى هذا المجال وأنه جمع كثيرا من مفاهيم النقـد الأدبى التى كانت سائدة قبله فى فكرة النظم والتنظير وفى إتبـاع ذلك بالتطبيق لهذه الأفكار المتقدمة فى ذلك الوقت الـدقيق فـى مسيرة الأدب والنقد عند العرب.

وما يهمنا فى هذا المجال أن هذا الفكر النقدى المتميز لـم يكـن مصحوبا بمصطلح نقدى أو مذهب فكرى ولم يقف عند ذلك كثيرا رغم أنه جاء بالتنظير والتطبيق فى ضوء عدة اتجاهـات تشـمل الفكر التكوينى للجملة من حيـث البنـاء والتشـكيلات الأدبيـة والفكرية التى تتم النص من بدايته حتى نهايتـه، والمتأمـل فـى سياق الفكر النقدى المتعلق بفكرة الاصطلاح والاهتمـام بتحليـل وقراءة النص الأدبى من واقع المصـطلح وأهميتـه ودوره فـى معرفة النص وصاحبه يجد أن كثيرا من هذه الأفكار مردها إلـى نظرية النظم التى ارسى قواعدها عبد القاهر لكونها شملت أبعادا كثيرة فى التحليل والتنظير الفكرى النقدى.

واستمر الحال في الاهتمام اللغوى والبلاغى حتى مطلع العصر الحديث إلى أن زاد الاهتمام بالدرس النقدى فى ظل المدارس الأدبية الوافدة والمذاهب النقدية فى الفكر الغربى، فى العلوم اللسانية وانقسم النقاد قسمين الأول سار فى فلك التأثير الغربى الشغف به دون الاهتمام بالموروث العربى والقسم الثانى حاول فى منهجية متميزة أن يعقد مصالحة بين التراث العربى النقدى وبين الفكر الوافد خاصة فى مجال البنيوية والتفكيكية والسيميائية.

بالإضافة إلى عمليات التحليل التى تتعلق بتفسير النصوص فى ضوء مناهج أدبية ونقدية نابعة من التاريخ وعلم النفس والاجتماع والفلسفة حاول فيها أصحابها تحليل النص الأدبى بطريقة علمية فى ضوء القوانين والأحكام التى نتجت عن تلك المناهج فى محاولة لتوضيح ما غمض من النص وما يتعلق بصاحبه والتجربة التى خاضها عند كتابته ولم تكن هذه المدارس تهتم كثيرا بمسائل البلاغة والنواحى للغوية التركيبية بقدر ما كان اهتمامها منصبا على المعنى والمفهوم الاجتماعى الذى يسعى له المؤلف.

وكانت هذه الأفكار نابعة من فكرة التخصيص للفكر النقدى ومحاولة تأطيره فى إطار علم النفس أو الاجتماع أو التاريخ والفلسفة حتى تتعدد القراءات والتفكيكات ورؤية النص من زوايا مختلفة، وهنا تبدو المصطلحات هى الهدف لأنها النتيجة المضنية التى يسعى لها الناقد وفيها تنتهى رحلته مع القراءة والتحليل الفكرى للنموذج الإبداعى.

وتبدو هنا إشكالية يجب أن نلتفت إليها تتعلق بدرجة الوعى لـدى الناقد الأدبى وما يجب أن يتصف به من شـمولية تتـيح لــه أن يستقبل النص الأدبى مهما كان نوعه وجنسه ومهما كان اتجاهــه الفكرى والأدبى وتكوينه الثقافى - والإشكالية تنحسر فى التشـيع للمصطلح النقدى والأدبى والشغف به والمنـاداة بالعنايـة بــه - وتأثير ذلك على الناقد الأدبى ودرجة الشمولية فى تكوينه ووعيه بالنص والتى يجب أن تقترب مـن الموسـوعية إلـى حـد مـا وضرورة استيعاب المـدارس والمنـاهج والاتجاهـات النقديـة والأدبية وكل ما يتعلق باللغة التـى أنتجـت الـنص وبلاغتهـا وتاريخها الإبداعى ودلالات التكـوين التـى صـاحبت كتابهـا وشعرائها على مر الأجيال والعصور وصولا إلى العصر الـذى يعيش فيه الناقد.

وهذا يؤكد ضرورة اتساع أفقه وذلك لأهمية البحـث وضـرورة الإحاطة بكل ما يحتويه النص وعلى اعتبار أن الناقد موسـوعى يسير فى كل الاتجاهات التعبيرية التى ينطلق منها النص الأدبى، وهذا الفكر لا يجب أن ينفصل بأى حال من الأحوال عن التراث النقدى، ولا يجب أن تكون فكرة التأييد للمصطلح النقدى والأدبى أو المذهب حاجزا عن استيعاب ذلك الفهم والوعى بأهمية النص.

وأيا كان الأمر فان المصطلح النقدى دائما يحتاج إلى بيئة صالحة لإنتاجه وتعزيزه فى مفهومه النظرى وطريقة تطبيقه، ويجب أن يكون ملائما للواقع الذى نتج منه ولا يكون ثورة على هذا الواقع

بقدر ما يكون تطورا ملحوظا للنوع الأدبي والفكري وحلقة اتصال بين العالم الخارجي والعالم الإبداعي الداخلي.

والناقد الأدبي يجب أن يكون ملما بكل التيارات النقدية وبجميع المذاهب والمناهج وأن ينطلق في حكمه على النص من منظور عام دون التقيد بمذهب خاص أو فكر أحادي لأن النص الأدبي إبداع في المقام الأول وليس عملا علمياً خاضعا لنظريات مسبقة، وهذا يجعل من فكرة إعداد الأحكام التابعة للنظريات الاصطلاحية وتحوير النص وقولبته في إطار مصطلح بعينه غير دقيقة وليست في صالح العمل.

ومن هنا لابد من قراءة النص الأدبي قراءة تحررية خالية من القولبة النقدية ومن إعداد الإطار النقدي المسبق وأحادية المصطلح وتقوم هذه الفكرة، على إمكانية تحديد معالم الصورة التي تشمل المضمون والمظهر والدلالة التعبيرية المتخيلة، وذلك دون المساس بالعلاقة الخاصة التي تجمع بين التراكيب البلاغية البيانية الكلية في نظرة واحدة، حتى لا تفرق بين عناصر التلقي والإبداع أو الدلالات التأثيرية التي تقود النص نحو الاعتراف بخصوصية عملية التحرير والتمثيل الذاتي والنفسي وإسقاطها على الحياة الخارجية، خاصة عندما تصبح الفكرة من دواعي الصورة الكلية وتصبح من لزوميات الدرس النقدي عند استقلالية البحث، بالمقارنة إلى ما ترمي إليه الطريقة التقليدية السابقة من محاكاة وعدم التواصل مع واقعية التطوير الأدبي والنقدي الجديد.

ويجب الإشارة إلى البناء الكلى للعمل والذى لا يقف عند حدود النص الواحد أو الجزئى، بل يتعدى إلى الرؤية الكلية لمجموعة النصوص، والتى تمثل فى مجموعها نصا كليا وصورة ممتدة تشمل الفكرة العامة، وتحيط بالتجربة من بدايتها حتى منتهاها.

هذا الملمح الفنى فى تطبيقه النقدى الموضوعى وفى بنائه واستقصائه، يعد من خصوصيات الصورة الشعرية خاصة والصورة التعبيرية عامة، نظرا لعملية التركيب التى تحظى بها الصورة وكأنها مجموعة من الزخارف المتعانقة شكلا وتركيبا، وهذا يقتضى بحثا عاما وتحليلا شاملا وحكما نهائيا للفكرة والصورة، وعلى ذلك يصبح المنهج التصويرى التكاملى هو وسيلة التحرير وطريقته التى تفصل الصورة وتقسمها إلى نصوص تصويرية جزئية تتواصل مع بعضها فتنتج العلاقات والتأويلات المتداخلة والممتدة.

هذا المنهج التصويرى يقيم علاقاته بناء على تداعيات الفكر وتقابلات التصوير وتباعد تأثيراته التى لا تقف عند ملمح فكرى خاص، وإنما يتشكل من عمليات الانفعال فى الصورة والتى تبدأ من الشعور إلى الحس أو العكس حسب نوعية الصورة وتكوينها الحسى والمعنوى، حتى تستقر فى وجدان المتلقى عند فهمه وتحليله للقوة الكامنة فى توجيه النص من خلال الصورة، وهنا لا يمكن تحديد قرينة ثابتة تتعلق بالصورة الواحدة حسية كانت او معنوية، وتصبح قدرة القارئ هى مناط التمييز بين عملية

الانفعال ورحلة التكوين للصورة منذ استقرارها فى مخيلته.

وتبدو الصورة فى النص هى أولى مرحل التحرر، حيث تنفتح على مضامين عديدة لا يمكن حصرها فى مضمون خاص، نظرا لعملية التكثيف التى تحيط ببنائها وعملية نسجها سواء كانت مبنية على التشبيه أو الاستعارة أو المجاز وسواء كانت كلية أو جزئية، لأنها متعددة كالنسيج المتعدد الأشكال والأنماط الذى تظن أنه قريب فى إعداده ونسجه وجمعه لكنه مترامى ليس له بداية معلومة أو نهاية يمكن الوقوف عندها نظرا لانفتاح الدلالات على متخيلات عديدة لا تقف عند مكنون بعينه.

فمثلا إذا تمثلنا الزهرة فى ألوانها وتداخل هذه الألوان دون تباعد أجزائها أو طغيان لون على آخر، ثم الشكل وانتظامه وتدرج هذا الانتظام فى صور مختلفة ومتناسقة فضلا عن الأثر النفسى والوجدانى الذى يمثل المرحلة الأولى من التأثير فى المتلقى المتأمل فى المشهد الكلى أو الجزنيات المنتظمة فى هذه الزهرة والتى يعقبها المرحلة الثانية من التأثير وهى المرحلة النهائية التى يجتمع فيها اللون والشكل والعبق، ندرك حقيقة هذا التكوين الذى يشبه النسيج المتعدد الأنماط والمراحل التى تؤدى إلى استظهار هذا البناء كصورة واحدة تجتمع فيها كل المدركات الحسية والمعنوية لكنها تحتاج إلى استلهام محاسنها ورؤيتها منفصلة ومجتمعة فى آن واحد حتى يمكن أن نقف على العملية الإبداعية كاملة قراءة واستيعابا واستمتاعا، وكذلك الصورة التى يتشكل منها النص.

والنص التصويرى لا يبعد عن ذلك فأنت تقرأ النص فتواجهك الصورة التى تسلمك لما بعدها فى متوالية متعاقبة لا تنتهى إلا بنهاية النص، حينها تدرك أنك أمام بناء متعدد الطوابق، غزير فى أبهائه، متشابه فى تركيبه، يزداد اتساعا كلما كان مترابطا فى نسق فنى متقن، وكذلك الصور الجيدة التى تتشابه فى تركيبها لكنها تختلف فى مدلولها ومنطوقها التأثيرى.

ولو تأملت فى مكنون الصور فقلما تجد صورة ترشد إلى فكرة كلية تصبح محلا مستقلا للدراسة عن غيرها دون أن تكون متواصلة مع سابقتها، لا يقف تأثيرها إلا إذا انتهت مراقبتك لها، ويتجدد تأثيرها فى نفسك عندما يتجدد انفعالك بها تماما مثل الزهرة في ألوانها وتناسق هذه الألوان تدرجا فى تشكيلات هندسية دقيقة فى تركيبها وتكوينها متميزة فى تأثيرها وسحرها.

وهنا تصبح الصورة وسيلة نقدية هامة فى عملية استقصاء التجربة، حتى يصل التحليل إلى الصيغة النقدية المرجوة، ويصبح الحكم عاما وبعيدا عن التخصيص أو الانقياد وراء الأفكار الأخرى التى يتشابه فيها الجميع على المستوى النقدى.

والعملية التحليلية التصويرية تسعى دائما إلى بلوغ الغاية النهائية الكلية من النص والتى تقوم على رصد العلاقات الموضوعية الإنسانية فى محيط العمل الإبداعى بغية الوصول إلى مواطن الجمال والتعبير ومدى تحقيق الفكرة والقضية التى ينفعل بها

الشاعر والأديب عامة.

وهذا التوجه الفنى والموضوعى فى فهم وتـذوق الأدب خاصـة والفنون عامة يربط بين واقع الذات المنتجة وبين معرفة الحيـاة الخارجية التى تتمثلها بطريقة لا إرادية أحيانا بسبب تأثير الفطرة النقية، فتبدو لنا الموضوعات والقضايا والأفكار صورا خاصـة عميقة يتواصل فيها النص مع صاحبه مع الحيـاة العامـة التـى تترجم حال العصر وهنا يصبح الخيال والعاطفة الوجدانية ومـا بينهما من فكر قائم مصادر أساسية فى بناء الصورة التى تتكـون من الجمل والكلمات، سواء كانت جزئية متوالية أم كلية مركبـة من أجزاء، وهذا يفتح المجال أمام انقسامات الصورة، ومـن ثـم البحث عن وجود حقيقى للشاعر والأديب فى هذه المساحة غيـر المحدودة، والتى قد تجعل منه أديبا عاما غير متعلق زمنيا بحقبة معينة لأنه حينئذ أصبح متمثلا من خلال ذاته لعموميات إنسـانية تجمع بين الإنسان والتعبير فى كل الأزمان.

ومن هنا فإن عملية التفاعل مع التجربة الأدبية ستقوم على تأثير المعنى فى المتلقى ومدى انصهاره فى محيط النص. وأعتقد أن المنهج التصويرى يتيح فرصا من التحليـل اللغـوى والنفسـى والرمزى والفلسفى، والتى بدورها تفسر كثيـرا مـن إشـكاليات الصورة الأدبية وكذلك تساعد فى عملية تحرير النص.

ونتيجة لذلك فإن مفهوم التحرر يقوم من وجهة نظر الصـورة أو

المنهج التصويرى على بناء قاعدة للتواصل بين القارئ (المتلقى)، وبين الحياة والعالم (الخارج) الذى ينطلق النص من خلالهما، وبين(الشاعر) القائل لهذا النص، مع الأخذ فى الاعتبار العلاقات الموضوعية والفنية التى يتشكل منها التكوين الثقافى للنص، والتى كانت تفسر فى السابق بالشكل والمضمون، ويمكن وضعها فى إطار الصورة الخارجية والصورة الداخلية.

ويعتمد التحرير على عمليات التحليل اللغوى واللغة إشكالية شغلت اهتمام الأدباء والنقاد منذ زمن بعيد حيث اتجه الدارسون إلى البحث فى أسرار الكلمة والجملة والتركيب فى المتخيل الشعرى والنثرى على السواء، والوقوف على الطاقة الكامنة فى تكوين الملمح الجمالى فى سياق الكلمة والجملة، ويتميز الشعر باللغة المكثفة ذات الشحنات والطاقات التأثيرية، ويتميز الشاعر باستخدامه للألفاظ وتوظيفها حسب مجريات الموقف الشعرى، وحسب قدراته التعبيرية الخاصة التى تساهم فى ترجمة التجربة وتحويلها إلى واقع ينبض بالحركة والحس والشعور.

"ومن هنا تصير الكلمة من خلال هذا الوضع ذات أبعاد فنية وإيحائية تختلف قوة وضعفا باختلاف الشاعر، ويخضع ذلك لقدرته الأدبية والفنية" (٢)، ولاشك بعد ذلك أن اللغة تقوم بأدوار تأثيرية بعيدة فى بناء هذه القاعدة فى مختلف الفنون القولية، حيث تقيم حوارا موضوعيا وجدلا فنيا يجمع هذه الأطراف (المتلقى – الخارج أو الحياة الخارجية – الشاعر) فى جدلية لغوية متعدية،

تفسح المجال أمام الإبداع حتى يؤدى دورا تشاركيا تجتمع فيه هذه العناصر، وتكون وسيلة تعبيرية إيجابية تقفز بالشاعر والملفوظ الأدبى قفزات تتواكب مع منطقية.التعبير فى عصر توالت فيه العلوم والفنون يجمع بينهما خيال واحد.

واللغة هنا تؤدى وظيفة بجانب حقيقتها التعبيرية هذه الوظيفة لا تبعد عن كونها تقرير وقائع ومواقف تحولت إلى تجربة أدبية، هذه الوظيفة قامت بناء على الصورة الأولى التى ساهمت فى تكوين البعد اللغوى فى ضمير الشاعر والأديب، والذى اعتمد فى بناء ذلك على التنسيق والبناء للجمل والأفكار والعبارات، بطريقة تتناسب مع النص وبعده أو قربه من الرمز المتعارف عليه لغويا وتصويريا.

ثم يأتى التحليل النفسى الذى يوضح أن الأدب يقوم على مرجعية الكتابة والحاجة إلى التعبير، ومن ثم تفسير هذه المرجعية تفسيرا تخضع فيه الظواهر النصية إلى القيود التى فرضها الأديب على نفسه وانحصاره داخل وحدة تعبيرية نفسية ذات حدود فاصلة، يمكن تفسير مظاهرها الخارجية بناء على معطيات الصورة التى قدمها النص بصفته مترجما لوجدان الشاعر، وهذا بدوره يطرح عدة تساؤلات أهمها: - لماذا نكتب؟ وهل نكتب ما نحب وما نريد؟ أم أن العكس هو الصحيح وأن الكتابة حالة منتهية فورا انقضاء زمنها الانفعالي؟ وما لذى لا نحب كتابته؟ وهل الصورة النفسية الداخلية هى التى تدفعنا إلى التعبير؟ أم هناك رغبة ملحة

تدفعنا إلى تقمص عدة أدوار ومظاهر نبدو فيها مغايرين لحقيقتنا التي لا نود ظهورها كثيرا؟

إن الإجابة على مثل هذه التساؤلات بطريق المشافهة التقريرية لا تجدى فتيلا، مما يعنى أن متابعة المعنى وتأملاته الخارجية والداخلية ــ هدفا ووسيلة ــ قد تترجم بعضا من العلاقات والدلالات التى تفسر ما سبق الإشارة إليه، والمعنى هنا يقوم على صورتين: الأولى تعود على النص وقدرته فى تمثيل الواقع الخارجي، والثانية: تعود على الشاعر ونشاطه داخل الصور المستعارة، على اعتبار أن النص مجموعة من الخبرات التصويرية التى استلهمتها تجربة الشاعر والأديب عامة، وهذا يقودنا إلى حقيقة لا تبدو إلا فى هذا السياق وهى سطوة الفن والإبداع، وقدرته الفائقة على الاستحواذ والدفع بوجدان الفنان إلى التعبير والبوح بما هو كائن مسبقا حتى تتمثله التجربة العامة.

ويكون للتحليل الرمزى: أهميته بواسطة الرمز الأدبى الذى يعتمد على تتبع استعمالات الكلمة ودلالتها المختلفة فى الواقع اللغوى والأدبى وكيفية بناء الصورة من تنوع هذه الاستخدامات ودورانها حول معادل نفسي اجتماعي يشمل التوظيف الباطنى والخارجى للفظ على اعتبار أن هناك علاقة حسية ومعنوية تدور فى فلكها استعمالات ووظائف الكلمة فى السياق الإنساني، ويمكن من خلال ذلك الوقوف على دلالة الكلمة حينما تطلق على عدة صور وأشكال فى اللغة الواحدة وذلك يؤكد على فرضية

الرمز وأهميته فى تحديد الصورة ووصفها وانتقالاتها من حال وصفة حسية إلى حال وصفة معنوية أخرى.

ولا ينفى ذلك أن الرمزية مجال يتسع للعديد من الخيالات وأنه يفسر تفسيرات مختلفة تتعلق بثقافة الواقع المجتمعى، على اعتبار أنه يمثل إشارة إلى توظيف خاص، يمكن أن تحتوى عدة مفاهيم تكون فى الغالب نيابة عن شيء متعارف عليه فى الواقع.

وعلماء البلاغة العرب كانوا ينظرون إلى الرمز على أنه اختصار للمعنى وكناية خاصة تتعين بواسطة العلاقة الرمزية بين أطراف الكناية، وإن كان مرتبطا إلى حد ما بالغموض والإبهام يقول ابن رشيق فى الرمز: هو الكلام الخفى الذى لا يكاد يفهم" (٣)، ويقول الخطيب القزوينى فى الكناية الخفية : "إن كان فيها نوع خفاء فالمناسب أن تسمى رمزا لأن الرمز هو أن تشير إلى قريب منك على سبيل الخفية" (٤).

ونخرج من ذلك إلى أن الرمز وسيلة مباشرة من وسائل التعبير وله مهمة ووظيفة فى تكوين الصورة، وهذا بدوره يفرض وجودا حقيقيا، لإشكالية التحليل الرمزى، لسببين الأول الوقوف على خاصية التعبير الباطنى فى محيط النص، الثانى : التوفيق بين دلالة الصورة الخارجية ومنطق التفكير لدى الشاعر والأديب، وكيف صاغ الفكرة صياغة تصويرية تفوذ التعبير إلى الفلسفة الخاصة التى يريد أن يقنعنا بها.

وفى النهاية فإن التحليل الرمزى يقوم على تمثيل الفرد والجماعة، وينوب عن أوصاف الشاعر الباطنية، ويقدم جانبا مهما من الحياة التى نحياها فى أشكال تعبيرية عديدة تترجم ما لا نود أن نصرح به أحيانا، ويكون ذلك عبر الصورة الفنية والموضوعية، التى تنقل الأفكار والقضايا نقلا مباشرا من الواقع وضمير الشاعر فى تجانس فكرى وفلسفى يتطابق فيه الفن وتمثيل الحياة، تطابقا إنسانيا وأخلاقيا يؤدى إلى نشاط القارئ وبحثه الدائم عن الحوار الداخلى.

والتحليل الفلسفى يتبع النتائج السابقة، ويقيم منها فكرا وعمقا دلاليا يقف على ملامح النشاط التكوينى الثقافى للشاعر وفلسفته فى تمثيل الواقع والحياة والوجود، وأعتقد أن هذه النزعة الفلسفية لا تكون مقصودة لذاتها عند التحليل الوجدانى للنص والشاعر، بقدر ما هى خلاصة التركيب العاطفى الذى يشكل ملامح مشتركة بين الحقيقة والخيال، فيما يتعلق بفلسفة الضمير الأدبى والشعرى، الذى كان وراء هذه التجربة، والذى يبحث فى ضمير النص، ويوائم بينه وبين ضمير الشاعر، بحثا عن الخصوصية الفكرية، التى تتسع لكافة المدركات التمثيلية، والتى تتحول إلى جدلية هامة لا تقف عند حدود النص، بل تبحث فى عملية التواصل الوجودى بين الشاعر وميراثه، على المستوى اللغوى والفكرى والموضوعى والوجداني، كمحاولة لبناء رؤية تطورية تقف على بناء الصورة الذهنية التى كانت وراء الدافع المباشر للصورة

الموضوعية البيانية، التى قدمها لنا الشاعر جاهزة مكتملة البناء والتكوين.

وهنا يبرز دور العقل ومدى استيعابه وتطور انفعالاته بعيدا عن التقليد والمحاكاة، ويصبح النضج العقلى مكتملا من خلال إسهاماته وأصالته فى عملية التمثيل وتقديم الجانب الإبداعى المشرق بعيدا عن الوقوف عند حدود ما أنتجه السلف.

وقراءة نص"الحرية" (٥) - "للشابى" من خلال فكرة التحرر وبواسطة المنهج التصويرى وتتبع مراحله عن طريق مكوناته العامة (التحليل اللغوى والنفسى والرمزى والفلسفى) نجد أنه يقسم إلى عدة أقسام الأول يقدم القضية والإشكالية ويبحث عن توصيف لها خارج النص متحررا من قيود الصنعة الموضوعية يقول الشاعر فى القسم الأول:

إذا الشعبُ يوماً أراد الحياة فلا بدّ أن يستجيب القدرْ

ولا بدّ لليل أن ينجلى ولا بدّ للقيد أن ينكسرْ

ومن لم يعانقْه شوقُ الحياة تبخّر فى جوّها واندثرْ

فويل لمن لم تشُقهُ الحياة من صفعة العدم المنتصر

كذلك قالت لى الكائناتُ وحدثنى روحُها المستترْ

نلاحظ هنا أن الشاعر استخدم أسلوب الشرط بـ "إذا" الظرفية التى تجاوزت معناها المباشر إلى معنى عام يستوعب متعلقات

الجواب متدرجا صعودا من حالات التخيل النفسية إلى حالات الحس المباشر فى صياغة تحررية متعددة القيم والاتجاهات التمثيلية.

ويمكن تأمل اللوحة الأخيرة في نشيد الحرية للشابى والتى جمع فيها قيم النص بواسطة الصورة ومنهجية التصوير متحررا من قيود التقليد والصنعة فى وقت مبكر قياسا لما وصلت إليه العملية التعبيرية فيما بعد يقول "الشابى" مختتما "الصورة التى بدأها موضحا طريق الحرية:

وشفَّ الدجى عن جمال عميقٍ، يشُبُّ الخيالَ، ويُذكى الفكرْ

ومُدَّ على الكون سحرٌ غريبٌ يُصرِّفه ساحرٌ مقتدرْ

وضاءت شموعُ النجوم الوضاء، وضاع البخُورُ، بخورُ الزَّهرْ

ورفرف روحٌ، غريبُ الجمال بأجنحةٍ من ضياء القمرْ

ورنَّ نشيدُ الحياة المقدَّسُ فى هيكلٍ، حالمٍ، قد سُحِرْ

وأعلن فى الكون: أنَّ الطموح لهيبُ الحياةِ، ورُوحُ الظفرْ

إذا طمحتْ للحياة النفوسُ فلا بدَّ أنْ يستجيب القدر

إن النص يمهد هنا لحلول المعنى ويصف مظاهر الحرية من خلال وصف الضياء والدجى وذلك عن طريق المنهج التصويرى الذى حل بديلا عن القيم المباشرة فتلاحظ عملية التتابع المنتظمة للجمال بطريقة فلسفية تأملية حتى بدت هذه المظاهر متمثلة روح

الحرية تماما مثل نمثل ومحاكاة الجمـال فـي الزهـرة شـكلا وموضوعا ونتبع هذه المراحل بداية من التأثير ووصـولا إلـى الإيمان المطلق بروعة التصوير وجدة المنظر والقـوة الكامنـة وراء هذا التخيل.

ورغم أن التصوير هو وسيلة الشاعر ومنهجه في وصف الحرية وتجسيدها نورا معتمدا على الدجى والنجـوم واللمحـة الغنائيـة الإنشادية إلا أن العقل والمثابرة والواقعية كانت مرادفـة تمامـا للوحة وقامت بوظيفة الفضاء وذلك حينما أعلن "أنّ الطموح لهيبُ الحياةِ".

من هنا فاستجابة القدر مرهونة بالطموح وليست مجـرد أمنيـة وأدى ذلك إلى تحقيق عملية التحرر للنص من سـيطرة التقليـد النفسي والمعنوي وبلوغ مرحلة متقدمة من التمثيـل والترجمـة لمتطلبات الواقع والسير في ركاب الحرية قيمة ومعنى وتصويرا وإبداعا.

الهوامش:

(١) تاج العروس للزبيدى.

(٢) الفنون الأدبية فى مجلة الهلال دراسة تحليلية نقدية د. نادر عبد الخالق صـــ ١٣٩ إصدارات الهيئة العامة للكتاب الطبعة الأولى ٢٠١٤م.

(٣) العمدة لابن رشيق القيروانى صـــ ٣٠٦.

(٤) الإيضاح للخطيب القزوينى صـــ٤٦٦.

(٥) ديوان أبى القاسم الشابى أغانى الحياة شرحه وضبط نصوصه د. عمر فاروق طبعة دار الأرقم بيروت الطبعة الثانية ١٩٧٧م.

«دور الثقافة
فى التواصل العربى والإفريقى»

العلاقات الإفريقية والحوار الثقافي

أ.د. مدحت الجيار

لم ينفصل الكاتب العربى عن حوار الثقافات منذ فتح باب الترجمة فى العصر العباسي، واستمر هذا الحوار إلى الآن. واستطاع الكاتب العربى أن يفيد من جميع ثقافات اللغات الحية. وأن يضيف إلى هويته مستويات أخرى أزادت من قدراته ووسعت من رؤيته العربية.وكانت الثقافة الإفريقية من أهم الرواقد منذ مصر القديمة حتى مصر المعاصرة. ولا يزال الأدب على رأس هذه العلاقات، مما جعل للغة العربية التى دخلت إفريقيا قبل الإسلام، والمصرية القديمة من العناصر المؤثرة فى هذه العلاقات.ويظهر هذا فى انتشار اللغة العربية فى إفريقيا والتأثر البالغ بالمصادر الثقافية العربية بعامة والمصرية بخاصة.

وقد مكنت هذه الرؤية الكاتب العربى من التحاور مع الحضارات التى سبقته وأضافت إلى البشرية ثقافة وفلسفة وعلما.فما أن وصل الكاتب العربى إلى نهاية العصر العباسى ودخلنا فى سياقات الحروب والغزوات الصليبية والتترية، حتى كان الرصيد الذى تركه الكاتب العربى مادة لثقافة وحضارة أوروبا بعد عصرها الوسيط المظلم كبيرا.كما كان التأثير على آسيا وإفريقيا المحيطة كبيرا ثم كانت كل هذه التأثيرات متبادلة بعد ذلك فى سياق إنساني.

وحين دعت الظروف فى العصر الحديث إلى إحياء مشاريع الترجمة والنقل من حضارات العالم وثقافته. نقل الكاتب العربى ما هو غير موجود لديه، دون أن يفتقد هويته العربية الموروثة لكن بعد أن عدلها وظهرت قوانين وثقافات حديثة دفعته مرة أخرى إلى العالم. واستمر هذا الحوار والعطاء إلى أن ظهرت العولمة المعاصرة وما مهدت به من قبل باتفاقات التجارة وحقوق الملكية الفكرية.

والآن بعد أن فرضت العولمة قوتها، ومكانتها التكنولوجيا من إلغاء حواجز الزمان والمكان والحدود السياسية، وبعد أن أصبحت القوة الاقتصادية جوهرا للضغوط وفرض الأمر الواقع بالقوة – والقوة المسلحة أحيانا – أصبح لزاما على الكاتب العربى أن يدخل من جديد إلى حوار الثقافات ومنها ثقافة الجيران فى إفريقيا، ليأخذ مكانته بين كتاب العالم.

ولم تكن جوائز نوبل فى الآداب والفلسفة والعلوم بعيدة عن كتابات الكاتب العربى بل تشير هذه الجائزة وغيرها إلى أننا نشارك فى حوار الثقافات وأننا لم نتخل عن دورنا وعن قدرتنا على الحوار، على الرغم من الهوة الفائقة بين الشمال والجنوب، وبين القوى الغنية والقوى الفقيرة.حصلت إفريقيا على جوائز نوبل.وكانت مصر ونيجيريا والسنغال فى صدارتها.

ومن ثم أصبحت الثقافة القديمة والوسيطة والحديثة خصوصية يتميز بها كاتبنا العربى دون أن يشعر بالدونية أمام التقدم الهائل للقوى المستغلة له أو المحبطة لحيويته.

إن الوضع الشائك الذى يقف فيه الكاتب العربى الآن وسط أهوال ما يحدث فى المنطقة العربية حافز جوهرى ليتجاوز مشكلاته بقوة تمكنة من المشاركة القوية التى لا يملك الكاتب فى سياق التسابق العالمى والقفزات التى تحققها التكنولوجيا والقوة الاقتصادية الهائلة التى تمد الكاتب غير العربى ليعطى – فى سهولة ويسر – ما يقدمه الكاتب العربى يفسر أحوال النص الأدبى فى العالم العربي.

إن نظرة على الخريطة السياسية والثقافية الآن تعكس لنا مدى الضغوط التى تمنع الكاتب العربى من إخراج كل منتجه كما يريد. لهذا يدخل الكاتب الآن معركة مزودجة. داخلية، وخارجية، داخلية ليوسع من هامش الحريات ويحافظ على مكتسباته التى

نالها بصعوبة خلال قرون خلت. وخارجية لا تسمح له بالصعود والانتشار إلا إن التزام بخائص دولية تضعة تابعا لثقافة الآخـــر. لهذا ليس أمامه بديل عن مواصلة المعركتين.

صحيح تفسح له إمكانات الانتشـــار الإعلامــي عبــر القفــوات الفضائية، وشبكات المعلومات، صـــحيح تمكنـــه مـــن انتشـــار، وتواصل ما، إلا أنهما انتشار وتواصل لا يزالان مشـــروطين إذ يمكن التدخل فيهما وإيقافهما من ملاكها ومن ومن التكنو قـــراط والوسطاء من الناشرين.

يفسر لنا هذا الموقف العام، كثرة المنتج الأدبى وانحسار المنـــتج الفلسفى والعلمى فى الجامعات ومعاهد العلم والثقافـــة الخاصـــة والعامة. فقد ارتبطت هذه المنتوجات برؤية رجال الأعمال التـــى تساهم بقوتها الاقتصادية، ونفوذها الاجتماعى والسياسي، فى ربط هؤلاء المنتفعين بسوق العمل المحلى والعالمي.

ومن ثم ترجمت هذه الأنشطة بقوانين التشيؤ والتسليع والتوزيـــع والعرض والطب مما جعل كثرة المنتج الأدبى والإعلامى يرتبط بالسوق ومدى احتياجه لهذا النوع أو ذاك. لكننى استثنى من هذا الحكم، رجال الأعمال المستنيرين، أصحاب الرؤى الواعية التـــى تصب لصالح المنتج الثقافى وحوار ثقافتنا مع الثقافات الأخـــرى. واعتقد أن تهديف الطاقة والقوة الاقتصادية لتسييد المنتج الثقـــافى وإعلاء دوره وتعظيمه فى ظرف ينشغل فيه الكاتب بلقمة العيش

أو بالحصول على جائزة تمكنه من حياة كريمة تعطى له فرصة الكتابة بحرية وطمأنينة.

لقد فتح الكاتب المصرى الآن حواراً ثقافيا جوهره سياسى ليثبت هويته وجذوره أمام كل موجات إذابة الهويات فى هوية واحدة تضيع فيها الهوية التى لا تملك مقومات القوة الآنية.

ونتاجنا الكتابى الآن دال على هذا الحوار ورغبته فى تحويل الصراع إلى حوار ثقافي، ومشاركة وتعاون، لأن مقدرات الصراع المادى تمكن الآخرين من فرض سيطرته ورؤيته على الذات. فالعقل والقلب أعدل الأشياء قسمة بين البشر. واختلاف العرق أو اللون لا دخل له بالتقدم والتخلف.

نحتاج الآن إلى حوار ثقافى يحترمه الآخر حتى لو اختلف معه. بدلا من تشجيع الآخر لثقافات مغلقة أو شاذة، يمكنها من تشكيل رؤيتها للذات والعالم. ولن يحترمنا الآخر إلا حين نقوى بالعمل والمثابرة والإطلاع والانفتاح على كل جديد مهما تكن الهوة الزمنية والفنية بيننا وبينه.

ولو نظرنا إلى علاقات الجوار الإفريقى سنجد الجغرفيا حاكمة لنا.وتفرض علينا التعاون فى فروع الحياة.كما تفرض التبادل المثمر ونبذ الخلافات. فمصر بموقعها مركز لشمال إفريقيا ومدخل لبقية القارة السمراء.مما يفرض عليها استثمار الموقع وعلاقات الجيرة الجغرافية والعمق التاريخي. والتداخل

الحضارى الثقافى الأدبي.ولنأخذ على سبيل المثال دولة إفريقيـــة بسيطة مليئة بالإمكانات المتوقفة، والتى ترتبط بنا بحبـــل ســـرى مكون من الزمان والمكان واللغة والثقافة.وهى جمهورية تشاد.

تكاد تشاد أن تكون امتدادا طبيعيا للشمال الأفريقى العربى إذ إنها تشترك فى حدودها الشمالية مع ليبيا وتشترك فى حدودها الشرقية مع السودان ويفصلها عن مالى وموريتانيا (النيجر) ويعنى هـــذا أن تشاد امتداد طبيعى للتضاريس، والحدود السياسية المصـــرية العربية.الأمر الذى يجعلها معبرا مهما للعالم العربى إلى وســـط إفريقيا كما أنها تقع بين ليبيا والسودان بحدودها الشـــمالية كلهـــا، والشرقية كلها. وهى بذلك تقع فى مكان مهم يمكن لها من خلاله أن تقيم علاقات مهمة مع العالم العربى ومصر فى مقدمتها ومن ثمَّ مع العالم الإسلامي.

ولا عجب إذن أن ينتشر الإسلام فى تشاد، وأن تجد اللغة العربية طريقها على ألسنة أبناء تشاد من المســـلمين. ممـــا شـــجع دولاً مسلمة فى إفريقيا وآسيا على عمل علاقات متنوعة المستويات مع تشاد. كما حافظت تشاد عبر تاريخها الحديث على هذه العلاقات.

وَمن ثمَّ كان هناك توازن بين المعتقدات الدينية القديمة والجديدة، وإن كان الإسلام الآن هو الغالب، وما يترتب عليه مـــن أمـــور سياسية واقتصادية واجتماعية. كذلك تحاول اللغـــة العربيـــة أن توحد أبناء الوطن من ناحية، وأن تجعل لتشاد كلها لغة أساســـية

هى العربية، على الرغم من الوجود الواضح للغة الفرنسية إلـى جانب العربية وبعض اللهجات القبائلية الإفريقية فى الوقت نفسه.

إذ لا تزال (الفرنسية) فى تشاد تقوم بمشروعاتها الثقافية لتحـافظ على مكانتها فى التعليم والثقافة جنباً إلى جنب مع لغـة الـبلاد. وبذلك توجد موروثات لغوية فى العمـق، كمـا توجـد لغتـان منتشرتان فى آن واحد، هما العربيـة والفرنسـية. ولأن الـدول العربية تقوم بنشر ثقافتها، ولأن فرنسا تقوم بمشاريع ثقافية لنشر لغتها بالتعاون مع المناطق الإفريقية الناطقـة باللغـة الفرنسـية. فهناك صراع ثقافى ولغوى أدى إلـى ازدواج لغـة تشـاد بـين العربية والفرنسية.وعلى الرغم من اعتراف الدسـتور التشـادى بهذه الثنائية اللغوية فإن الموقف الرسمى (والشـعبي) يـرى أن اللغة الفرنسية هى لغة المحتل الفرنسى الذى أرغم شـعب تشـاد عليها بينما يرى أن اللغة العربية هى إحدى اللغات الموروثة عبر تاريخ العلاقات التشادية العربية منذ القدم، وخاصة فى العصـور الوسيطة حيث كانت لغة الإدارة الرسمية فى المخاطبات وفى لغة المثقفين. مما جعل اللغة العربية هى الجسر الحضارى الذى تعبر عليه تشاد إلى العرب ثم إلى المسلمين وبالتالى يعبر عليه العرب إلى تشاد.

لقد عمق التراث التشادى اللغة العربية فجعل لها جـذورا تثبتـت أمام محاولات زحزحة العربية عن مكانتهـا ومحاولـة إحـلال الفرنسية مكانها مثلما حدث فى دول المغرب العربى فى العصـر

الحديث، وكما حدث فى بلاد إفريقية أخرى تقع حول تشاد، ولــم تكن العربية فيها ذات جذور مثل السنغال، ولــم يكــن الإســلام متمكنا من أهلها كبقية المستعمرات الفرنسية فى وسط إفريقيا.

من هنا سبقت العربية ولحقها الإسلام فى تشاد، فكونا ازدواجيــة قوية ربطت بين المحافظة علىُ اللغة العربية وبين المحافظة على الإسلام. ولأن العربية ضرورة إسلامية لقراءة القــرآن الكــريم والتعرف على أحكام التفسير والفقه بل لإقامة الشعائر الدينية ثــم الإطلاع على الأدب العربى فى كل عصوره. كانت العربية هــى اللغة الأولى بل الجوهرية فى حركة الفكر والثقافة التشادية قبــل الاستقلال عن الاستعمار الفرنسى وبعده.

والمهم فى هذا السياق أن عهد الاستقلال أو عهد السيادة الوطنية للتشاديين على أرضهم بعد رحيل جنود الاحــتلال ــ وضــعف التبعية له بعد ذلك ــ أعطت فرصة سانحة لمراجعة موقف تشاد من ثنائية اللغة العربية الفرنسية فى محاولة لجعل العربيــة هــى اللغة الرسمية للبلاد. وجعل الفرنسية لغــة للخطــاب السياســى والاجتماعى عند التعامل فى المحافل الرسمية الغربية.

والواقع أن معرفة اللغة الفرنسية ضرورية لربط الواقع التشــادى بالواقع العالمى، والدخول فى المنظومة الدولية لأنها احدى لغات العولمة التى تنتشر عبر وسائط الفضاء وقنواته. ونشير فى هــذا السياق –أيضا– إلى أن استمالة الفرنسيين إلى المواقف العربيــة

فى خضم حركة الصراع العربى الإسرائيلى من ناحية والصراع بين الدول الغنية والدول الفقيرة من ناحية أخرى، جعل من الواجب على تشاد وغيرها من الدول العربية والإفريقية – أيضاً – أن تستثمر التناقض الحادث بين مصالح فرنسا ومصالح أوروبا الموحدة وبين المصالح الأمريكية والإسرائيلية فى العالم كله، وفى منطقتنا هذه على وجه الخصوص. فرنسا الآن تدافع عن هويتها الثقافية فى ظل العولمة وتحمى منتوجاتها الثقافية والفنية من الغزو الأمريكى والصهيونى لها. بالضبط كما تحمى القمح الفرنسى من منافسة القمح الأمريكى.

إن هذا التناقض وإن ظهر ثانويا بين مصالح فرنسا ومصالح الولايات المتحدة وإسرائيل، يجعل التواصل مع الجانب الفرنسى وسيلة مهمة لكسر الاحتكار الأمريكى للعولمة ولفرض وجهة النظر الأمريكية والإسرائيلية على ما دون أوروبا وأمريكا وإسرائيل. ومن هنا تكون معرفتنا بالفرنسية وثقافتها مفتاحا لعمل جبهة دولية تقف مع الحق العربى والإفريقى على الرغم من التاريخ الاستعمارى الأوروبى وخاصة الإنجليزى والفرنسى فى هذه الدول.

ويعنى هذا أن التواصل يفيد فى تدعيم الاستقلال وإضعاف التبعية أو إزالتها، ليحل الحوار والمشاركة محلها، على الرغم من ظروف الدول الإفريقية الصعبة وخاصة الدول التى لا تملك موارد طبيعية مثل تشاد. إن تأكيد السيادة الوطنية تعنى مزيدا من

المشاركة في صنع أحداث العالم والانفتاح عليه ولكن من موقع الحرية والاستقلال والندية. وتكون المحصلة آنذاك المحافظة على الهوية الوطنية وسيادتها. وإبراز لغة خاصة للدولة. مع عدم التفريط في مكتسبات تاريخية اكتسبتها الثقافة التشادية.

ومن الضروري أن نوضح في هذا السياق الفارق بين التخلص من الاستعمار وسيطرته وسيادة لغته وبين عدم معرفة لغته وثقافته لنتعرف أكثر على ذواتنا. لأن الآخر ليس كما مهملاً، بل هو كم معدود ينبغي أن نعده حتى نستطيع أن نضع الذات في موقعها الملائم لها. ذلك أن الانكفاء على الذات القومية يؤدي إلى تضخم هذه الذات على حساب ضرورات موضوعية تحتاجها أي أمة في صراعها مع مستعمرها أو في صراعها مع غيره من طرق الاستعمار الحديثة المتمثلة في الاقتصاد والثقافة والإعلام الآن. فلا نستبعد أن تقوم أي أمة أو أية دولة في إفريقيا أو آسيا بدورها في العلاقات الدولية إذا أوصلت فكرها إلى حالة من التبلور والوضوح يمكن (الآخر) من التعامل السليم مع (ذاتها). لأن نكران الآخر هو نكران للذات في آن واحد.

إن العالم يقوم اليوم على مصالح متعددة مشتركة ومتبادلة أو متعارضة. ومن هنا يقوم مستقبل الأمة على تفهم هذه المصالح واتخاذ موقف سليم منها، ليس بالرفض والخوف والتقوقع والتشرنق حول الذات أو حول الماضي التليد للأمة، بل الفهم الثاقب للذات وتفتحها ومن ثمّ تتفتح لغتها وتكسب من معجم

الآخرين واستخداماتهم الأسلوبية واللغوية ما لم تجده الذات لـــديها عبر ماضيها وحاضرها. فثراء اللغة والتخلص من ثنائيتها يرتبط بثراء أصحاب هذه اللغة لأنها وسيلة الفهم والإدراك ثـــم وســـيلة التخاطب والمشاركة ثانيا، وأخيـــرا وســـيلة للابـــداع والتحقـــق العالمي. والمستقبل رهين استنهاض المناطق الحيوية فى التراث، ورهين انفتاح الحاضر على العلم دون عقـــد دونتـــه أو أفكـــار متهافتة عن ضعف الذات تفوق الآخر. هنـــا يكـــون المســـتقبل محصلا حيوياً مهما تكن ظروف هذه الأمة أو هذا الشعب.

وللتخلص من ثنائية اللغة لابد لتشاد من تغيير بند الدستور الـــذى ينص على ثنائية اللغة العربية والفرنسية. تمهيدا لتعميم التعامـــل باللغة العربية فى جميع المكاتبات والمراسلات الإداريـــة داخـــل تشاد وخارجها، على أنها اللغة الرسمية الوحيدة. وهو أمر بدهى فى دولة ذات سيادة تختار لغتها.ومصر تستطيع أن تســـاهم فـــى هذه المرحلة.فلها من الخبرات ما يمكنها من مساعدة تشاد.

ويترتب على ذلك، الاعتماد على الجهود الأهلية والشـــعبية فـــى عمل المعاهد والمدارس الأولية لتدريس اللغة العربية واعتـــراف الدولة بشهادات ووثائق هذه الأماكن، وسوف يكون الأدب العربى وثيقة مهمة فى هذا السياق.

وهنا يترتب على ذلك، أن تكون العربية لغة التعليم الرسمى فـــى جميع العلوم والتخصصات دون أن تهمل اللغة الفرنسية بوصفها

لغة من لغات العصر تصلنا بالواقع العالمي. ويمكن عمل مسابقات في جميع المراحل لتنشيط استخدام العربية فى التعامل اليومى بين الناس داخل قاعات الدرس وخارجها. ويمكن أن تقام فصول لمحو أمية كبار السن الذين حرموا من تعليم العربية فى بدايات حياتهم. وسوف يساعد ذلك فى جعل العربية لغة كتابة وقراءة داخل الأسر التشادية. مما يساعد الأطفال على التقاط مفردات اللغة وتراكيبها منذ نعومة أظافرهم داخل الأسرة قبل الخروج خارجها.

ولابد أن تهتم الجامعات بتأكيد هوية تشاد العربية الافريقية بالتأكيد على مواطن الالتقاء مع الثقافة العربية فى العصر الحالي. وبذلك سوف تعيد تشاد بمساعدة مصرية حاصة بخبراء اللغة والثقافة العربية من جميع الاتجاهات فى رفع كفاءة خريج الجامعة الشادية. وفى هذا السياق يجب الاهتمام بعمل مكتبة ضخمة للتراث العربى والثقافة العربية ومخطوطاتها الحديثة. والاهتمام بالمكتبة الإليكترونية العربية -فهى الان- اسهل فى حركة الثقافة العربية والعالمية. اذ تحول الكمبيوتر (الحاسوب) إلى آلة مهمة لنقل الثقافات والعلوم والآداب والمعلومات فى كل مرافق الحياة دون الانتقال داخل تشاد.

وعلى الإعلام التشادى أن يعكس هذه الهوية العربية عبر كل وسائل الإعلام التشادية المسموعة والمقروءة والمشاهدة. ويمكن نقل مفردات إعلامية وبرامج كثيرة جدا من وسائل الإعلام

العربية بخاصة من خلال الاتفاقيات التعليمية والثقافية والإعلامية معها. وأعتقد أن وزارات التعليم والثقافة والإعلام العربية لن تتأخر عن هذه المساعدات لأنها واجب عليها وحق لتشاد يتم عبر الوسائط الرسمية فى البلاد العربية.

وعلى المستوى الفرانكفونى فإن اهتمام فرنسا بإنشاء المراكز الثقافية والتعليمية للغة الفرنسية وآدابها وحضارتها يمكن أن يؤدى دورا مزدوجا فى عرض العلاقات الثقافية العربية والفرنسية فى عصر ما بعد الحداثة. كما أن دور فرنسا الثقافي الحديث والمعاصر فى المنطقة العربية دور لا ينكر. قامت به فرنسا عبر البعثات العلمية وتبادل الخبراء فى كل مجالات العلم.

ومما هو جدير بالذكر أن بلدانا عربية كثيرة أقامت علاقات متعددة الجوانب (مع فرنسا خارج الاحتلال). وبعضها أقام علاقاته من خلال فترات الاحتلال الفرنسى له كما حدث فى الشام والمغرب العربي، ومع ذلك احتفظت هذه البلدان بهويتها العربية وإن اهتمت بالثقافة واللغة الفرنسية وقبلت أن يكون على أرضها معاهد وجامعات فرانكفونية بل خصصت فى كليات جامعاتها أقساما للغة الفرنسية وآدابها تدعيماً للعلاقات بين كل بلد على حدة وبين فرنسا. ويعنى هذا أن التأكيد على الهوية العربية لتشاد ليس ضد هذه المعاهد أو التخصصات بل يجب استخدامها فى الوقوف على جوانب الالتقاء فى السعى إلى الحرية والإخاء والمساواة وتبادل الخبرات وإقامة المصالح بين

الدول على أساس من الاستقلال والمشاركة بعيدا عن التبعية أو فقدان الهوية.

بهذه الوسائل مجتمعة يمكن لجمهورية تشاد أن تتجاوز ثنائية اللغة إلى لغة واحدة للهوية، مع الأخذ فى الاعتبار ضرورة أن يتعلم التشاديون الفرنسية كلغة عالمية وغيرها من اللغات الأوروبية أو الآسيوية.

إن التأكيد على السيادة الوطنية يتيح فرصة أكبر للعمل الأهلى والشعبى بمساعدة المؤسسات التشادية والعربية الرسمية والشعبية. وسوف يكون المستقبل أكثر التحاما بالعروبة بفعل الجوار والعلاقات التاريخية القديمة مع العرب. أى بفعل الجغرافيا والتاريخ والعقل والروح.

أدبنا وأدب الآخر فى مرآة التواصل

(التأثير والتأثر نموذجًا)

د. مصطفى يسرى عبد الغني

بدايات أولية (محاولة لضبط المفاهيم):

ــ الآخر:

هو البعيد أو المختلف أو الذى ليس (أنا) والمسافة بينى وبينه لا يمكن أن تُجسر إلا بالرجوع، أن يرجع هو إلى أو أن أرجع أنا إليه، والرجوع هنا لا يمكن أن يعنى الاستسلام والخضوع والتنازل بأى شكل من الأشكال (١)، بل الالتقاء، أو فلنقل ملء المسافة التى بينى وبين الآخر، وهنا يأتى السؤال: بماذا يمكن ملء هذه المسافة؟، والإجابة: بشيء واحد هو الحوار بالتى هى أحسن، الحوار القائم على الاحترام والتقدير، وبعبارة أدق: بما

يحفظ لـ (الأنا) و لـ (الآخر) تميزهما واختلافهما، فتجسير المسافة أو محاولة اللقاء والالتقاء لا تعنى إلغاؤها، فالمسافة لابد وأن تظل قائمة لكى يكون للحوار أو للرجوع معنى وقيمة وفائدة، فإلغاء المسافة لا يعنى سوى شيء واحد هو إلغاء الآخر وذاتيته، والتى بدونها يكون الحوار مزيفا شكليا لا طائل منه.

ولنضع فى الاعتبار أن الحياة بكل وجوهها أخذ وعطاء، ومن أهم ما يميزها التعددية، فالله عز وجل خلقنا شعوبا وأمما لنتعارف، لنتبادل الآراء والأفكار، خلقنا كى نحقق واقعا أفضل لنا ولذوينا، ولو شاء الله تعالى لجعلنا متشابهين فى كل شيء، ولكن هذا الاختلاف أو تلك التعددية رحمة عظيمة وهبنا إياها المولى عز وجل.

ـ التواصل:

فهو حالة من الفهم المتبادل بين نظامين أو كيانين يكون أحد هذه الأنظمة مرسلا وقتا ما، ومن ثم يكون الآخر مستقبلا فى وقت آخر، ولا ضرر أو ضرار أن يتبادل كلا الطرفين المواقع من حيث الإرسال والاستقبال.

ـ التأثير والتأثر:

هذه المسألة حظيت باهتمام مؤرخى الأدب والنقاد، وأصبحت مجالا لفروع جديدة من الدراسات الأدبية والنقدية فى الأدب

المقارن والنقد الأدبي، وغني عن البيان أن الأدب هو حصيلة تراكم من عصور متعاقبة، ومن أمم مختلفة، فأصبح التأثير أمرا حتميا، فالانفتاح على الآخر ومعرفة ماذا لديه وماذا يدور في فكره وإبداعه أمر مطلوب عند النقاد، فالتأثر الذى ينبع من أصالة المبدع ومن ثقافته ومن بيئته ومن حيويته، يدل على أنه يقرأ عن فهم ووعي، وينفعل بما يقرأ ثم يتمثله جيدًا، ليختزن بعد ذلك ما ينفعل به، حتى تتهيأ له ظروف الإبداع، فيستفيد إفادة إيجابية مما قرأه أو انفعل به، ليحيله بعد ذلك ضمن تجربته الشخصية العميقة وعبقريته الخاصة، وبمعنى آخر يبدعه إبداعًا جديدًا عليه بصماته ولمساته وهويته، أى تكون فيه روحه وشخصيته وكل ملامح أسلوبه.

وعليه فعملية التأثير والتأثر أمر مشروع يكسب الأدب والأديب حيوية وثراء وفكرا ويرفده بكل ما هو مفيد لإبداعه وفكره، وقديما قالوا: ما الأسد إلا عدة خراف مهضومة (٢).

نقول: يكشف الأدب المقارن أو دراسة التبادل الأدبي بين الشعوب عن مصادر الأصالة فى الأدب القومي، كما أنه يستطيع أن يحدد الأصول الأساسية فيه، وما دخل عليه نتيجة تلاقيه أو تلاقحه بالآداب الأخرى فى عصور نهضاته، فهو يكشف لنا جوانب تأثر المبدعين فى الأدب القومى بالآداب العالمية المختلفة، ولا شك أن جوانب التأثر كثيرة ومتعددة، فالأدب كائن حي، يؤثر ويتأثر، يأخذ ويعطي، وهذه سنة العطاء الإنساني.

يوضح الأدب المقارن خط سير الآداب في علاقاتها بالآداب الأخرى، ومدى تقاربها في الأفكار، كما أنه يبين لنا أهمية التأثير والتأثر في تقوية الأدب القومي، في نفس الوقت الذى يساعد فيه على فهم تقارب الشعوب فضلا عن خروجها من عزلتها (٣).

وعليه فالأدب المقارن ينظر إلى الآداب بوصفها جزءاً من بناء كلي متكامل تتضح أجزاؤه إذا قورنت بالأخرى، وبذلك يكون لهذا الأدب أهمية عظمى في دراسة المجتمعات وتفهمها.

وللأدب المقارن من المكانة ما للاقتصاد السياسي والتاريخ بأنواعه، فهو يدرس مثلهما العلاقات الخارجية والمشروعات التى تبدأ بها دولة ما، وأنواع النفوذ التى قد تخضع له، وما يتعرض له إن طوعاً وإن كرهاً من وراء حدودها، وكل هذا ما تتوثق به نواحي النشاط الإنسانى وتتنوع مظاهره.

وسوف نحاول عبر هذه السطور -(وفقا للمساحة المقررة) أن نتناول جانبين فقط من جوانب عملية التأثير والتأثر، وهما: الموضوعات والنماذج الأدبية.

أولاً: الموضوعات الأدبية:

بداية نحب أن نؤكد على أنه من الضرورى في دراسة الأدب المقارن أن نجعل التأثر والتأثير أهم محاوره واتجاهاته، إذ لا يكفي مع اتساع دائرة النشر ووسائل الإعلام والاتصالات الوقوف عند

ظاهرة أوجه الاتفاق أو الاختلاف، إذ أنها غير محددة الأبعاد، وتبدو غير ذات جدوى إلا فى مجال تاريخ الآداب العالمية.

يتحدث الباحثون فى الآداب المقارنية عن الموضوعات الأدبية، ويتابعون انتقالها من بلد إلى آخر، ويلاحظون ما يطرأ عليها من تحويرات أو تعديلات، ويوجهون جل اهتمامهم إلى دراسة الموضوعات والنماذج والشخصيات التى ولدت آثارا أدبية.

والموضوع يمثل اللبنة الأساسية أو المادة المحورية التى تتنوع أشكالها على يد الكتاب والشعراء، وتتحد فى إطار ما يسمى بالموقف الأدبي، وقد ينقل الموضوع من كاتب إلى آخر (٤).

كما أن الكتاب يتأثر بعضهم ببعض، وقد يتقاربون فى معالجتهم لهذه الموضوعات.

وهناك موضوعات تسمى الموضوعات التقليدية التى غاب أصلها الأدبى مع مرور الزمان، أو فى غياهب الزمن، فلم نعلم عن انتقالها من بلد إلى بلد شيئاً كثيراً، وذلك مثل: أسطورة (جبل الحبيبين)، وأسطورة (خاتم سليمان)، وأسطورة (طاقية الإخفاء)، وأسطورة (الشحاذة الطيبة الجميلة التى تتزوج ملكا).. فكل واحدة من هذه الأساطير كانت موضوعا لكاتب أو أكثر من كاتب فى الأدب العالمى حيث خلع عليها من فنه الكثير، فحملت خصائص فنه وإبداعه.

وللموضوع مواقف عامة ومواقف خاصة، تقوم على التفصيلات التى يبتدعها كل كاتب من عنده، وتعد تحديثاً أو تجديدا لموضوعه الذى يتناوله.

ويمكن أن تقوم المقارنة الأدبية بين عدة كتاب تناولوا هذا الموقف أو ذاك من هذه المواقف، ومن الممكن أن يكون أحدهم قد أثر فى الآخر، بطريقة أو بأخرى، وذلك أمر مشروع، لا ضرر ولا ضرار فيه.

وفى وسع مثل هذه الدراسات المقارنية – وهى نادرة فى الواقع – إذا تناولت مثلاً موضوع الغيرة أو الانتقام أو التضحية فى سبيل الواجب، فى وسعها أن تلقى ضوءا قويا كاشفاً على عبقرية مختلف الكتاب وفنهم، كما تلقى نفس الضوء على تطور العواطف فى جمهورها.

كما أن بعض الدراسات المقارنية فى الأدب تتناول الصور المختلفة لمعالجة الأدباء لشيء من الأشياء، أو عادة من العادات، أو سلوك من السلوكيات، أو معتقد من المعتقدات، أو قيمة من القيم، أو عرف من الأعراف، وذلك خلال العصور المختلفة فى مختلف الآداب، مثل: الانتقام، أو الأخذ بالثأر، أو لعبة الشطرنج، أو عادة التدخين أو تعاطى المخدرات، أو غير ذلك من النواحى الإيجابية أو السلبية.

ومثال ذلك: مسرحية (فاوست) للشاعر الألماني/ جوته، تتناول قضية عامة هى التردد بين العقل والقلب.

فى أول المسرحية نرى فاوست شقيا كل الشقاء بعقله، ويهم بالانتحار، ثم يتولد فيه الأمل، ويأخذ فى نشدان السعادة، عندما يبدأ فى التفكير فى التقدم والمستقبل، ويظل على هذا طوال الجزء الأول من المسرحية (٥).

وينتهى هذا الجزء بنجاة (مرجريت) منه، ومن روح الشر المسيطرة عليه، وتفضل البقاء فى السجن والبعد عن حبيبها، وفى الجزء الثانى من المسرحية يظل فاوست منغمساً فى تجارب الحياة المادية، إلى أن يتعرف على (هيلين) رمز الجمال الخالص، فيهتدى عن طريقها إلى الخير والعفة والفضيلة.

وهذه القصة نفسها هى التى تمثل محور الموقف العام فى مسرحية توفيق الحكيم (شهر زاد)، فقضية العقل والقلب ذات أثر واضح فيها، بما يبين ويوضح لنا التأثر الأدبى للكاتب المصري/ توفيق الحكيم، بالشاعر الألماني/ جوته.

ونفس الأمر نجده عند الشاعر الإنجليزي/ بيرون فى مسرحيته التى عنوانها (منفرد)، حيث تأثر كذلك فى بعض الوجوه بموقف جوته فى مسرحيته (فاوست).

ومسرحية (منفرد)، لبيرون نشرت عام ١٨٨٧، وفيها يظهر الساحر (منفرد) فريسة لليأس والندم بسبب حب آثم فيه فضى على محبوبته، ويدعو لنجدته برقاه السحرية أرواح الأرض والسماء، التى تعجز عن أن تهدى إليه نعمة النسيان، ويحاول

الانتحار، ولكنه ينقذ، ورغم ذلك يأبى الخضوع للأرواح الشريرة، ثم يظهر شبح المحبوبة، وتأبى أن تغفر له ما فعله بها، وتتنبأ بموته فى الغد.

وفى لحظة موت الساحر (منفرد) تظهر أرواح الشر، فيأبى أن يخضع لها، كما أبت (مرجريت) فى مسرحية (فاوست) لجوته، أن تخرج من سجنها جزعاً من روح الشر.

ويلعن (منفرد) الشياطين لأن الجرائم لا يصح بحال من الأحوال أن يعاقب عليها بجرائم مثلها، فعذاب الضمير أعظم ألماً من عذاب الجحيم.

ويجدر بالذكر هنا أن توفيق الحكيم له مسرحية من فصل واحد عنوانها (نحو حياة أفضل)، كتبها سنة ١٩٥٥، ونشرها ضمن مجموعته (مسرح المجتمع) سنة ١٩٥٦، وهذه المسرحية نلمح فيها تأثر الحكيم الواضح بفاوست الذى تعاقد مع الشيطان.

ومسرحية (أوديب الملك)، التى كتبها الشاعر اليوناني/ سوفوكليس، الذى عاش فى الفترة ما بين عامى ٤٩٦ و ٤٠٦ قبل الميلاد، موضوعها سلطان القدر الساحق، الذى قد يحول انتصارات المرء إلى هزائم، وهزائمه إلى انتصارات، ومادة موضوع أوديب أسطورة يونانية شهيرة، وقد تأثر بها توفيق الحكيم فى مسرحيته التى نشرها سنة ١٩٤٩، بعنوان (الملك أوديب).

وإذا كان أوديب سوفوكليس يعانى من مشكلة البحث عن الحقيقة، فـإن أوديب توفيق الحكيم يعانى من مشكلة الصراع بين الحقيقة والواقع.

ومن المعروف أن للكاتب/ على أحمد باكثير مسـرحية عنوانهـا (أوديب)، قال: إن هدفه من كتابة هذه المسرحية محاولة تشخيص مشكلة سياسية وطنية هى مشكلة فلسطين.

والذى نراه أن هدف باكثير من هذه المسرحية هو هـدف دينـى بحت، حيث أنه يهاجم البدع التى أخذت تشيع وتنتشر فى البيئات الإسلامية منذ العصر الفاطمي، ويقوم على رعايتها والترويج لها طبقة من المتاجرين باسم الدين، الذين يجمعـون الأمـوال مـن السذج باسم الدين أو باسم الدفاع عنه.

وفى نفس السياق نجد مسرحية (بجماليون) التى نشـرها توفيـق الحكيم سنة ١٩٤٣، يتأثر فيها بمسرحية (بجمـاليون)، للكاتـب الإنجليزي/ برنارد شو، وإن كان توفيق الحكيم يحاول أن يطرح على بساط الواقع مسألة التردد بين مثالية الفن وواقـع الحيـاة، عكس برنارد شو الذى طرح مشكلة الطبقية (٦).

على كل حال فإنه يمكن أن يبدو لدارس الأدب المقارن مثل هـذه التأثيرات فى مجال الرواية أو الأقصوصة أو حتى الشعر كما بدا فى المسرحية، ويكشف البحث المقارنى عن نواحى التـأثير فـى المواقف التى أوصلها بعض الدارسين المحدثين إلى أكثـر مـن مائتى ألف موقف.

ثانياً: النماذج الأدبية:

يمكن لنا تقسيم هذه النماذج الأدبية إلى طوائف:

الطائفة الأولى:

وهى النماذج الإنسانية، وتتصل بالأدب المقارنى إذا انتقلت من أدب إلى آخر، والنماذج الإنسانية العامة أنواع، فمنها: نماذج الشعوب أوالسلالات البشرية: الفرنسي، أو الإنجليزي، أو الألماني، الإيطالي، أو الأمريكي، أو المصري، أو المغربي، أو الفلسطيني،.. إلى آخره.

ونماذج المهن أو الوظائف أو المراكز، مثل الوظائف أو المراكز الدينية: الحبر أو الراهب، الكاهن أو القسيس، الشيخ.

ومثل المهن: العامل أو الفلاح أو الحرفي، المعلم أو الطبيب أو المحامى أو الصيدلي، أو التاجر أو حفار القبور، الجندى أو الشرطى أو الضابط أو الحارس.

ومثل: الجلاد أو الطاغية أو المخبر السرى أو الجاسوس، ومثل: البغى أو اللص أو قاطع الريق أو المرابي.

وكذلك المنازل الاجتماعية والأخلاقية، مثل: الرجل الفظ أو غير المتحضر، أو الرجل الجينتلمان، أو الرجل المنحرف، كذلك نماذج المشوهين بدنيا أو سلوكياً أو المبتلين، مثل: الأعمى،

المجنون، المعتوه، الأحدب، الكسيح، المقامر، السكير، مدمن المخدرات، والباحث المقارنى يدرس هذه الشخصيات فى مختلف الآداب، يدرس تصوير الأدباء لهذه النماذج الاجتماعية والإنسانية.

ويتأتى ذلك عن طريق تتبع الباحث للصفات المشتركة التى رآها الأدباء فى هذه الشخصيات، ومدى تأثر بعضهم ببعض، أو رد بعضهم على بعض (٧).

مثال على ذلك: الفلاح، تناوله عدد كبير من الأدباء، وصوروا حياته وأعماله، وكثيرا ما صوروا آلامه ومعاناته، ويذكر هنا أن الكثير من الأدباء المصريين والعرب تأثروا بالأدب الروسى فى تصوير الفلاح المصري.

ويمكن أن ندرس جوانب التأثر والتأثير بين الكتاب الذين تناولوا شخصية المومس أو البغي، حيث اختلفت هذه الصورة فى تناول الكتاب، فى مختلف الآداب، وعلى مر العصور.

بعض الكتاب اعتبر المرأة المنحرفة أو الساقطة امرأة فاضلة، بل هى فى صورة ملاك، يساعد ويعطى دون أى مقابل، وهذا ما لا يفعله من يتشدقون بالتدين أو بالأخلاق الفاضلة، ولعل خير مثال على ذلك مسرحية (غادة الكاميليا) للفرنسى (الكسندر ديماس)، التى عربها المنفلوطى بعنوان (الضحية)، وضمنها كتابه(العبرات)، ومثال آخر من الأدب العربي، شخصية (نور)

فى رواية نجيب محفوظ (اللص والكلاب)، وشخصية (لولا) فى (السمان والخريف) لمحفوظ أيضاً.

وبعض الكتاب صور الساقطة فى صورة ضحية مغلوبة على أمرها، ضحية لا ذنب لها فى سقوطها، بل المسئول عن ذلك مسئولية كاملة المجتمع الذى قد يكون دفعها إلى الرذيلة أو الهاوية دفعاً.

وبعض ثالث اعتبرها آفة اجتماعية، لا سبيل إلى إصلاحها، بل هى خطر داهم على المجتمع الذى تعيش فيه.

ومما لا شك فيه أن مسرحية (غادة الكاميليا) كان لها أثر كبير على الكتاب العرب الذين تناولوا شخصية المومس أو البغى الفاضلة.

ونحب أن نذكر هنا أن الكاتب/ نجيب حداد كان من الكتاب الذين قلدوا الرواية الفرنسية موضوعا وشكلا، وخاصة فى روايته التى أسماها (إيفون مونار أو حواء الجديدة)، التى تدور حول فكرة رد اعتبار العاهر، وتأثر فيها بأفكار كل من: رومان رولان، وإلكسندر دوماس، وغيرهما فى الأدب الفرنسي، ونجيب حداد ليس غريبا عن الرواية الفرنسية، فقد قرأها وترجم بعضا منها، وبذلك يعد نجيب حداد أول من تطرق لموضوع الدفاع عن البغى فى الأدب العربى الحديث.

ومثال آخر على الموضوعات أو النماذج التي يتناولها الأدب المقارن، موضوع الحب المحرم في التراث المسرحي أو القصصي العالمي، وعلى صعيد الأدب العربي، فشخصية (فيدرا) (٨) التي يمكن أن نعتبرها امرأة في ملتقى الآداب العالمية، حيث يمكن تتبع قيمة كسر التابو أو التقليد في العلاقات الأسرية بنشوء عاطفة آثمة في داخل الأسرة، وذلك بدءاً من مسرحية (هيبو ليت) للشاعر التراجيدى الإغريقي/ يور بيدس، ثم المعالجة الفرنسية لنفس الموضوع في القرن السابع عشر الميلادى بقلم الكاتب المسرحي/ راسين، تحت عنوان (فيدرا)، ومعالجة نفس القيمة مع تغير الأدوار في الرغبة المحرمة في مسرحية (تحت أشجار الدردار) للأمريكي/ يوجين أونيل، ومسرحية (اللص) لتوفيق الحكيم.

ومن النماذج العامة نموذج (البخيل) الذى دارت حوله مسرحية الشاعر اليوناني/ ميتاندر، وهذه المسرحية لم تصل إلينا، ولكن الشاعر الروماني/ بلوتوس قام بمحاكاتها في مسرحية له، عنوانها: (أولولاريا) أو (وعاء الذهب)، وجرى تصوير هذا النموذج في مسرحيات أخرى في بعض الآداب الأوربية من أشهرها مسرحية (البخيل) للشاعر الإيطالي/ كارلوجولدوني، ولا ننسى بالطبع أشهر مسرحية عرفت باسم (البخيل) للكاتب الفرنسي/ (موليير)، وكان لهذه المسرحية أثر كبير على الأدباء العرب الذين تناولوا شخصية البخيل.

وعلى دارس الأدب المقارن أن يتنـــاول موضـــوعاً مـــن هـــذه الموضوعات من جوانب التأثر والتأثير.

الطائفة الثانية: النماذج الأسطورية الخيالية، وهى تعـــود إلـــى حكايات قديمة أو موغلة فى القدم، تحورت أو تشوهت، أو فقدت معناها الأصلي، ومن هذه النماذج نموذج الشيطان، ولـــه تـــاريخ طويل وعريض فى جميع المعتقـــدات الدينيـــة، مثـــل مســـرحية (فاوست) لجوته، ومسرحية (منفرد) لبيرون.

وكذلك نموذج الساحرة الشريرة أو الساحرات، وخير مثال علـــى ذلك الساحرات فى مسرحية (ماكبث) لشكسبير، وكـــذلك نمـــاذج الغول، والعفريت، والشبح، وكلنا مازال يذكر شبح (هاملت) فـــى مسرحية شكسبير (٩).

وهناك شخصيات أسطورية قد تتحـــول إلـــى رمـــز فلســـفى أو اجتماعي، ويتناولها الأدباء من وجهات نظرهم الخاصة، أو مـــن وجهة آرائهم المختلفة، فى إطار نظرتهم الخاصة، والتى تتفق مع عصورهم أو مع واقعهم المعاش، ومن هذه الشخصيات أنمـــوذج بجماليون، وهو فنان من جزيرة قبرص، هام عشقاً أو حباً بجمال تمثال صنعه بيده.

وهذا الموضوع نفسه نجده فى الأدب الرومانى القديم عند (أوفيد) الروماني، والذى عاش بين عامى ٤٣ قبل الميلاد، و١٧ ميلادية، فى قصته (المسخ).

وعرض لنفس الفكرة كتاب وشعراء من مختلف الآداب، وتأثر بها من الكتاب العرب، توفيق الحكيم فى مسرحيته (بجماليون) التى نشرها عام ١٩٤٣، وإن كان الحكيم يطرح فيها مسألة التردد بين مثالية الفن وواقع الحياة.

ويجدر بالذكر هنا أن للكاتب الإنجليزى برنارد شو مسرحية بعنوان (بجماليون)، وفيها يركز على مشكلة اجتماعية هى مشكلة الطبقة فى المجتمع الإنجليزي.

ومما لا شك فيه أن الحكيم تأثر بكل المصادر الأدبية التى عالجت شخصية (بجماليون).

نقول: إن فكرة أننا نقدر ونحترم ونحب من نصنع أو نربى أو نعلم، أكثر مما نقدر ونحترم ونحب من صنعنا أو علمنا أو ربانا، هذه الفكرة نجدها عند توفيق الحكيم فى مسرحيته (شمس النهار) التى نشرها سنة ١٩٦٥، وبالطبع هى نفس الفكرة التى نجدها فى بجماليون التى كتبها (أوفيد) الروماني، وتأثر بها العديد من الفنانين والأدباء والشعراء.

ومن تلك النماذج الأسطورية (برومثيوس)، وهو من الأساطير اليونانية القديمة، تدور حول إله من آلهة النار.

وقد تناوله العديد من الشعراء فى شعرهم، وكذلك بعض كتاب المسرح فى مسرحياتهم، وبالذات فى بلاد اليونان القديمة، ثم

انتقل هذا التأثر إلى الكتاب الأوربيين مع عصر النهضة الأوربية.

وكذلك تأثر بهذه الأسطورة بعض الشعراء العرب، مثل الشاعر التونسي/ أبى القاسم الشابي، فى ديوانه (أغانى الحياة)، كما تأثر بها الشاعر/ عبد الرحمن شكري، وكذلك عباس محمود العقاد، وغيرهم (١٠).

ونعود إلى شخصية أو رمز الشيطان فنقول: إنه نموذج دخل إلى الأدب، وابتعد عن المصدر الديني، وقد اتخذه الشاعر الإنجليزي/ جون ميلتون، الذى عاش بين عامى ١٦٠٨ و١٦٧٤، عمادا لعمله المهم (الفردوس المفقود).

والرومانسيون يعبرون على لسان الشيطان عن آرائهم فيما يعتريهم من قلق وشك وبؤس وحزن وخوف وضيق.

ويبدو واضحاً جلياً أثر هذه الشخصية فى الأدب الروسى الرومانسى عند (ليرمنتوف) فى قصيدته الغنائية التى عنوانها (الشيطان)، وهو فى ذلك متأثر إلى حد كبير بالشاعر الإنجليزي/ بيرون.

وقد جعل الأديب الفرنسي/ فيكتور هوجو الشيطان ممثلا للإنسانية كلها، فى حالة ابتعادها عن الله تعالى، وإنه الحاسد لبنى آدم لأن فى عيونهم الأمل، وفى قلوبهم الحب والصفاء.

عباس محمود العقاد تأثر بهذه الشخصية، فكتب قصيدة عنوإنهـا (ترجمة شيطان)، تحدث فيها عن شـيطان ناشـئ سـئم حياة الشياطين، وتاب عن صناعة الإغواء.

والقصيدة فى مجملها تضم الكثير مـن آراء العقـاد وتطلعاتـه الفلسفية التى ساقها على لسان الشيطان، وهو فيها متأثر إلى حـد كبير بالرومانسيين الأوربيين.

ونشير إلى موضوع آخر فى مجال دراسة الشخصيات المتميـزة أو التى لها معالم أو ملامح معينة، وهذا ميدان يهـتم بـه الأدب المقارن، ومثال على ذلك شخصية جحا الأسطورية التـى تعـود إلى المصادر الشعبية، وقد أصبحت موضـوعا تتناولـه الآداب العالمية. بمختلف ألوانها، فجحا هذا نجـده فـى الأدب الشـعبى المصري، وكذلك فى الأدب الشعبى التركي، وفى الأدب الشعبى القوقازي، والأدب الشعبى الفارسي.. وهو فى كـل هـذه الآداب رمز للإنسان البسيط خفيف الظل، والذى يعبر عـن رأيـه فـى شجاعة منتقدا أوضاع السلطة الحاكمة الفاسدة أو المستبدة، حاملا ملامح وعادات وتقاليد وأعراف كل أمة ينتمى إليها، أى أنه على الإجمال خير معبر عن الوجدان الشعبى وموقفه مـن عصـور القهر والظلم.

وشخصية (شهرزاد) التى تعود إلى قصص ألف ليلـة وليلـة أو الليالي، ونقلت إلى الآداب الأوربية وأصبحت رمزا للاهتداء إلى

الحقيقة عن طريق القلب و العاطفة.

وعن الليالى انتقلت فكرة (علاء الدين والمصباح السحري)، ومن الليالى أخذ توفيق الحكيم مسرحيته (شهر زاد) التى نشرها سنة ١٩٣٤، وكذلك أخذ طه حسين (أحلام شهر زاد) التى نشرها لأول مرة بالقاهرة، سنة ١٩٤٢ (١١).

ومن ذلك شخصية (دون جوان) التى ظهرت سنة ١٨٨٧م، ولا نستطيع دراسة البلد أو الموطن الذى نشأت فيه هذه الشخصية أو أسطورتها، وما نعلمه أن أقدم مسرحية تناولت هذه الشخصية الأسطورية (ساحر إشبيلية) التى ألفها ترسو دى مولينا (١٥٨٤م ــ ١٦٤٨م)، وتبعه جمع من كتاب أوربا وشعرائها، منهم: موليير الفرنسي، وبيرون الإنجليزي، وجولدونى الإيطالي، وهوفمان الألماني.

ويرمز دون جوان إلى الإنسان المستهتر المخادع الذى لا هم له ولا هدف إلا مغازلة النساء، وتحطيم قلوب العذارى، من أجل أن يفتنهن ثم يهجرهن دون عودة.

ويصور بعض الكتاب دون جوان بصورة التائب الذى يلاحقه عذاب الضمير على ما فعل من خطايا، إلى غير ذلك من الصور التى صورتها أقلام عدد من الكتاب والشعراء لهذه الشخصية وفقاً لوجهات نظرهم، ولرؤيتهم الخاصة.

هكذا استلهم كثير من الكتاب شخصية دون جوان محطم قلوب العذارى، والذى لا نعرف له وطنا، ولا نعرف فى أى وقت ظهر، استلهموا فيه أشياء شتى بهذا الاسم وبغيره، وقد تعرضت لأسطورة دون جوان العديد من الأبحاث التى تمتاز بالغنى والدقة، منها البحث الذى كتبه/ جاندرم دى بيجوت، وهو أطروحته لنيل درجة الدكتوراه فى الآداب، والتى كان عنوانها (أسطورة دون جوِان من أصولها إلى الرومانسية).

وكليوباترا كان لها حظ موفور فى الآداب العالمية التى تناولتها فى مختلف البلاد، وقد برزت فى بعض المسرحيات الفرنسية، ومنها مسرحية (كليوباترا الأسيرة)، التى كتبها الشاعر الفرنسي/ جوول (١٥٣٢ ـ ١٥٧٣)، وظهر بعدها مسرحية (كليوباترا) للشاعر الإنجليزي/ صمونيل دانيال، المتوفى (١٥٩٤).

كما تناول كليوباترا الشاعر الإنجليزى الشهير/ شكسبير فى مسرحيته (أنطونيو وكليوباترا) التى تأثر بها العديد من الأدباء فى مختلف العصور، حيث تناولها بعد شكسبير عديد من الأدباء فى فرنسا وانجلترا وغيرهما من البلاد الأوربية.

وفى مصر نجد مسرحية (مصرع كليوباترا) لأحمد شوقي، وقد دافع فيها دفاعا مستميتاً عن كليوباترا، وجعل منها ملكة وطنية، تحب مصر وتعمل على صالحها، وتضحى بحبها من أجل مصر.

ومن الشخصيات التاريخية فى الأدبين العربى والفارسي، نجد شخصية ليلى العامرية وحبيبها قيس بن الملوح العامري، أو مجنون ليلى، ولقصة حبهما حديث طويل بما نسب إليهما من أحداث تعرفها كتب الغزل العفيف، وكتب التصوف.

والمعروف أن أحمد شوقى له مسرحية عنوانها (مجنون ليلى)، كما أن للشاعر/ صلاح عبد الصبور مسرحية من الشعر الحر هى (ليلى والمجنون) (٢٢).

وقد تناول هذه النماذج والشخصيات بالبحث والدرس يعد من الموضوعات التى يدرسها ويهتم بها الأدب المقارن، وهذا ما نجده كثيراً فى الآداب الأوربية المختلفة، ولكنه لا يزال حديث العهد والنشأة فى الأدب، وفى النقد العربي.

توصيات واقتراحات:

أولاً ــ الشروط الواجب توافرها فى الباحث المقارني:

هناك مجموعة من الشروط يجب توافرها فى من يبحث فى الأدب المقارن، نحاول أن نذكر بعضها فيما يلي:

– أن تتسع معارف الباحث المقارنى فيكون عارفا بالتاريخ وحقائقه، ومطلعا على جوانب عديدة من الثقافات فى هذه الناحية التاريخية التى تتصل بالأدب، أو ما يعالجه منها.

فعلى سبيل المثال: لا سبيل إلى معرفة الأدباء الفلاسفة المسلمين إن لم يكن الباحث المقارنى مزوداً بثقافة تاريخية كافية حول عصر هؤلاء الأدباء الفلاسفة، وبمعرفة كافية وافية عن الثقافات الأجنبية غير الإسلامية التى صاحبت عصره.

- معرفة عدة لغات أجنبية غير لغته الأصلية، إذ أنه لا يستطيع أن يعرف مسألة التأثير والتأثر فى الجوانب الأدبية التى يبحثها أو يدرسها إلا بالإطلاع على النصوص والآثار الأدبية فى لغاتها الأصلية، عن طريق قراءتها وفهمها.

وكثيرا ما يؤدى الاعتماد على الترجمات دون الرجوع إلى الأصول إلى أخطاء فى النتائج نتيجة سوء الترجمة أو قصورها أو تحويرها أو تركها لأشياء مهمة فى اللغات المنقول عنها.

ومن صفات الباحث المقارنى أن يكون قادراً على القراءة الواعية لأدب من الآداب فى لغته الأصلية، وهذا يعنى أن من يريد معرفة تأثير الشاعر الألمانى جوته فى الأدباء الرومانسيين لابد له أن يقرأ جوته الألمانى فى اللغة الألمانية، وليس له أن يلجأ إلى المترجم من أدبه، وذلك ليتمكن من معرفة انتقال التأثير، مع مراعاة أن هناك نوعاً من الترجمة يطلق عليه الترجمة غير الأمينة أو غير المباشرة أو المحورة.

وعلى هذا فيلزم الباحث المقارن المعرفة بلغات عدة، ليقرأ بها أيضا البحوث الأجنبية اللازمة لبحثه واختصاصه.

- معرفة الباحث المقارنى بالمصادر والأصول الخاصة بموضوع البحث، وكذلك المراجع العامة المتصلة به، ليستطيع معرفة عملية التأثير والتأثر سواء كانت بلغاتها الأصلية أو المترجمة، وعليه أن يقارن بين الترجمة والأصل، أو الترجمات المتنوعة بعضها ببعض.

ثانيًا ــ أمور يجب أن تراعى عند الدراسة المقارنية:

ما يختص بدراسة الأجناس أو الأنواع الأدبية، كنشأة قصص الرعاة ومسرحية الرعاة فى الأدب الأوربي، وانتشار القصة التاريخية فى أوربا مع أوائل القرن التاسع عشر، وكيف نشأت القصة والمسرحية فى الأدب العربي، ثم الحكايات التى كتبت على ألسنة الطير والحيوان أو ما يسمى بالخرافة على لسان الحيوان، وكيف أدخلها إلى الأدب العربى الكاتب العباسي، الفارسى الأصل/ عبد الله بن المقفع، وكيف أثر الأدب العربى فى الأدب الفارسي، أو كيف أثر الأدب الفارسى فى الأدب العربي؟

يجب على الباحث المقارنى أن يتتبع كل نوع وتطوره فى لغتين أو أكثر، ويبحث العوامل التى أثرت فى كل الآداب التى يراد دراستها.

- قد يحاول الباحث المقارنى دراسة جنس أدبى فى أدبين فقط، وذلك كدراسة القصة الرومانسية الفرنسية وتأثيرها فى القصة العربية، أو يحاول دراسة جنس أدبى فى أكثر من أدبين، كدراسة

القصة الرومانسية فى الآداب الأوربية، ثم تأثيرها فـــى القصـــة العربية خلال العصر الحديث، وعند ذلك يجب أن يراعى الباحث المقارنى تحديد الجنس الأدبى الذى يريد أن يقوم بدراسته، قصـــة مثلاً أو مسرحية، وعليه أن يأتى بالدليل على تـــأثر الكاتـــب أو الكتاب بالجنس الأدبى موضوع الدراسة، وقد يصـــرح الكاتـــب نفسه بهذا التأثير، وعليه تكون مهمة التدليل والبرهنة يسيرة على الباحث المقارني.

وذلك كما فعل الفرنسي/ فيكتور هوجو عندما صـــرح بمحاكـــاة مسرح شكسبير الإنجليزي، هنا تكون مهمة الباحث سهلة، أما إذا لم يصرح الكاتب بذلك كما فى محاكاة أحمد شوقى لشكسبير فـــى مسرحية شوقى (مصرع كليوباترا)، نفس الأمر فعله شوقى عندما نفى تأثره بكتاب كليلة ودمنة الذى عربه عبد الله بن المقفع، وذلك عندما كتب شوقى أشعاره على ألسنة الطير والحيوان، وفى مثـــل هذه الحالات تكون مهمة الباحث المقارنى صعبة.

بعد ذلك على الباحث المقارنى أن يحدد مدى تأثر الكاتب بالجنس الأدبي، وهل تأثر به تأثراً شاملاً، أم تأثراً جزئيا؟، ثم عليه ببحث الأسباب التى جعلته لا يتأثر تأثرا شاملا، ومن هنا يجـــب علـــى المقارنى دراسة حياة الكاتب، وظروفـــه الاجتماعيـــة والنفســـية، وكذلك مكوناته الفكرية والثقافية.

وبالنسبة لدراسة الموضوعات الأدبية كدراسة شخصـــية الملكـــة

كليوباترا فى الأدب الإنجليزى والأدب الفرنسى والأدب العربي، فهذه الدراسة تحتاج من الباحث المقارنى إلى جهد كبير يتطلب سعة فى العلم، ومعرفة بخصائص الشعوب ونفسياتها.

ومن أكثر فروع الأدب المقارن انتشاراً: دراسة تأثير كاتب معين فى أدب أمة أخرى، والتأثير قد يكون شخصياً أو فنياً أو فكرياً.

ولا مانع من دراسة أثر كاتب أو عمل معين فى أمة من الأمم على كاتب أو أعمال إبداعية معينة من أمة أخرى، مثال على ذلك: يمكن دراسة أثر إبسن أو برنارد شو أو بيراندللو أو بريخت أو يوجين يونسكو أو الكتاب الإسبان فى مسرح توفيق الحكيم.

وقد ندرس رواية مثل: (الرباط المقدس) لتوفيق الحكيم، وعلاقتها برواية (تاييس) للكاتب الفرنسي/ أناتول فرانس.

وقد ندرس التأثير الفرنسى فى أدب الدكتور/ طه حسين، وبالذات فى رواياته، مثل: (المعذبون فى الأرض) و(شجرة البؤس).. وغيرهما.

أو ندرس تأثير الكاتب الفرنسي/ موباسان فى قصص محمود تيمور ومسرحه.. إلى آخر هذه الموضوعات التى يمكن للباحث المقارنى أن يقوم بدراستها وبحثها.

الهوامش:

١. Ar.Wikipedia.org – تاريخ الدخول ١٠/ ٨/ ٢٠١٤.
٢. ماجد جابر، قضية التأثير والتأثر في النقد الأدبي، مجلة منابر ثقافية، عدد يونيو ٢٠١١، لندن، ص ١٣.
٣. محمد غنيمى هلال، دراسات أدبية مقارنة: مجنون ليلى/ أنطونيو وكليوباترا/ هيباتيا، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٢١.
٤. محمد غنيمى هلال، دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر، دار نهضة مصر، ١٩٧١، ص ٣٢.
٥. فردوس نور علي، بحوث فى الأدب المقارن، كلية الدراسات الإسلامية والعربية، فرع البنات، جامعة الأزهر، القاهرة، ١٩٨٧، ص ١١.
٦. كلود بيشوا وأندريه روسو، الأدب المقارن، باريس، ١٩٦٨، ترجمة رجاء عبد المنعم جبر بعض فصوله، بعنوان: مذكرات فى الأدب المقارن، ألقاها فى محاضرات على طلبة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، فى العام الجامعى ١٩٧٣ - ١٩٧٤، ص ٣٢.
٧. بدوى طبانه، التيارات المعاصرة فى النقد الأدبي، دار المعارف المصرية، القاهرة، ١٩٦٢، ص ٤٣ – وكذلك: أعداد مختلفة من مجلة (الرسالة) وبالذات الأعداد الصادرة سنة ١٩٣٤.
٨. محمد مفيد الشوباشي، رحلة الأدب العربى إلى أوربا، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨، ص ١٥ – وكذلك: محمد غنيمى هلال، قضايا معاصرة فى الأدب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٤، ص ٧٤.
٩. يسرى عبد الغنى عبد الله، الأدب المقارن ومحور التأثير والتاثر فى الأسلوب، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ٧.
١٠. يسرى عبد الغنى عبد الله، التبادل الأدبى بين الأمم: طرائقه وأهميته (رؤية مقارنة)، بيروت، ٢٠١٢، ص ٢٥.
١١. يسرى عبد الغنى عبد الله، المذاهب الأدبية الغربية والأدب العربى الحديث: دعوة للمراجعة، دراسة منشورة بمجلة أبعاد السعودية، الصادرة عن نادى القصيم الأدبي، المملكة العربية السعودية، ٢٠١٢، ص ٦.
١٢. يسرى عبد الغنى عبد الله، النماذج الأدبية: رؤية أدبية مقارنة، القاهرة، ٢٠١٣، ص ٤.

دور الثقافة والمثقف

فى التواصل العربى الإفريقى

د. محمد مبارك الشاذلى البندارى

مقدمة:

استطاع الإعلام الغربى أن يشوه التاريخ الأفريقى بحسبان أن تلك القارة السمراء لا تملك حضارة ولا ثقافة ولا تاريخا يعتدُّ بها، فهى ترتبط فقط بتاريخ وحضارة الرجل الأبيض.

ولتبرير عملية الاسترقاق للأفارقة، كان لزامًا من النّاحية الثقافية الاعتقاد بأنّهم أدنى بالسّليقة من بنى البشر، وقد مثّل هذا الاعتقاد الأساس الثقافى لتجارة الرقيق وما تلاها من إمبريالية حديثة فى أفريقيا، ولعلنا نتساءل: هل يشكّل سواد البشرة مرادفًا للتخلف الفكرىّ والمادىّ؟

لقد أثبتَ علماء الغرب أنفسهم أنّ الثقافة الأفريقية القديمة المتمثلة فى الحضارة الفرعونية القديمة قادرة على الثبات والتواصل، فقد أبدى فلاسفة الإغريق إعجابهم بهذه الحضارة، وأنّهم استفادوا من التُّراث

الفكرى والفنى وتقاليد الحكم التى أبدعها المصريون القدماء.

ولا غرابة أنه بعد فترات الاستعمار السياسى التى مَرت بها القارة السمراء لم تنتج ثقافتها من محاولات الاستغراب والنقد فى كافة الأوساط العلمية والأكاديمية، وقد جاء البحث ليميط اللثام عن مفهوم الثقافة، والمثقف فى اللغة، والاصطلاح، ودور المثقف فى التواصل الأفريقى، والإشكاليات التى تواجه هذا التواصل، وكيفية التغلب عليها، ودور المثقف من خلال أزمة الانقسامات الاجتماعية فى أفريقيا، وتعريف مصطلح الأزمة فى اللسانين العربى والإنكليزى، والثقافة العربية وبعض الإشكالات المنهجية، وإشكاليات أنموذ الثقافة المسيطر فى أفريقيا "ثقافة الطرق الصوفية"، وأهم عوائق زحف الثقافة العربية فى أفريقيا، ونحو أنموذج بديل للهوية الثقافية والنظام الأفريقى الأمثل.

وفى النهاية... فإننى آمل أن يمثل هذا البحث إضافة حقيقية إلى المكتبة العربية والأفريقية وأن ينتفع به.

مفهوم الثقافة والمثقف

التعريف بالمصطلحات (الثقافة – المثقف):

تعتبرُ كلمة الثقافة من الكلمات التى يغمض على الأفراد فهم معناها وتبين حقيقتها، إذ يرى بعض الناس أن كلمة (الثقافة) مرادفة لكلمة التعليم أو التعلم، فالفرد المثقف إذن هو الفرد المتعلم

أو المتحضر، كذلك يخلط البعض بين الثقافة والحضارة CIVILIZATION ويجعل هذين اللفظين مترادفين، أى يدلان على معنى واحد (١).

فالثّقافة عرّفها علماء الاجتماع SOCIOLOGY، وعلم الإنسان ANTHROPOLOGY، وعلماء التربية بأنّها جميع ما أنتجهُ العقل الإنساني، وعاش به أوله، ويشملُ ذلك اللّغة والدّين والعادات والتقاليد والأزياء وأنواع المبانى والمواصلات... الخ، وعلى هذا يمكن القول إن كل مجتمع متحضر مجتمع مثقف وليس العكس؛ حيثُ إنّ للقبائل البدائية ثقافة وليس لها حضارة من جنس الحضارات التى لدى الشعوب التى قطعت شوطًا منَ الرُّقى (٢).

والثقافةُ العربية وليدة عوامل تراكمت على مرّ السنين، وتبلورتْ وأصبحتْ ذات خصائص متميّزة، وربما كانَ من أهم ما يُميّز هذه الثقافة أنّها ثقافة روحانية وعلميّة فى نفسِ الوقت، وهى ثقافةٌ إيجابيةٌ وليست تواكليّة - كما يحلو للبعض أن يصفها -، وهى حضارة عريقة وعميقة، وليست مسطحة كما يدّعى "رينان الفرنسي".

وكلمة "المثقف" إذا أمعنا النظر فى مادة (ث. ق. ف) فى المعاجم العربية، وجدنا أنها تدور حول الحذق، ففى محيط المحيط للبستانى: "ثقفه يثقفه ثقفاً غلبه فى الحذق وبالرمح طعنه، وثقف الرجلُ يثقف وثقف يثقف ثقفا وثقفا وثقافة صار حاذقا خفيفا فطنا،

ثقف الرمح قدمه وسواه بالثقاف ويستعار للتأديب والتهذيب، يقال ثقفَ الولد أي علّمه وهذّبه ولطّفه"(٣).

وفي المعجم الإنكليزي نجد معنى المثقف (INTELLECTUAL):

١. الاحتكام إلى العقل أو ممارسة العمل العقلي.

٢. امتلاك قدرة عقلية أو ذهنية.

٣. الاعتماد على العقل وليس على العاطفة أو الوجدان.

٤. شخص ذو مهارة وحذق عقلي.

٥. شخص ذو مهنة متعلقة بالعقل.

ونجد مفهوما للمثقفين في مادة (INTELLIGENSIA) بأنّهم: "مجموعة المثقفين التي تُشكل صفوة فنيّة أو اجتماعيّة أو سياسيّة" (٤).

إذا نظرنا إلى المعنيين العربي والغربي فسنجد أنّ المعنى الغربي للثقافة والمثقفين، هو المعنى السّائد والمقصود حين الحديث عن المثقفين بصفتهم صفوة معينة تعتمد العقل في النظر إلى الأمور أو يُفترض ذلك، وهذا يتّفق وتعريف "جان بول سارتر" للمثقف حيث يقول: "المثقف إذن هو ذلك الإنسان الذي يُدرك ويعي التعارض القائم فيه وفي المجتمع بين البحث عن الحقيقة العملية.. وبين الأيدلوجيا السائدة.. وما هذا الوعي سوى كشف النقاب عن

تناقضات المجتمع الجوهرية.. إن المثقف هو الشاهدُ على المجتمعات الممزّقة التي تنتجهُ لأنّه يستبطن تمزقها بالذات، وهو بالتالي ناتج تاريخي".

وبهذا المعنى لا يسع أي مجتمع أن يتذمر ويشتكي من مثقفيه من دون أن يضع نفسهُ في قفص الاتهام؛ لأن مثقفي هذا المجتمع ما هم إلا من صنعه ونتاجه".

ونستطيع أن نعرف المثقف بأنّه: "الشخصُ القادر على فهم حركة المجتمع من حوله، واتّخاذ موقف فكريٌ أو ذهني منها قد يكون أساسًا لمشروع حول هذه الحركة ومستقبلها".

دور الثّقافة والمُثقّف في حياتنا الأفريقية المعاصرة:

إنّ دور الثقافة والمثقف في حياتنا الأفريقية المعاصرة والمستقبلية تتضمن بالضّرورة مراعاة أمور، منها:

١. زرع الثقة والأمل في الجماهير العربية الأفريقية "شمال أفريقيا" من جديد بعدما أصابها من الهزائم والنكبات الاقتصادية والإحباطات، خاصة فيما يُسمى بدُول الرّبيع العربي، فبدون الثقة بالذات والأمل في الغد لا يمكن عمل شيء لإخراج هذا الوطن العربي من واقعه المؤلم.

٢. وضعُ الأسس الفكريّة للطفرة الحضَارية النّوعية الّتي تحتاجها هذه الأمّة في هذا العصر دون تفريط في القيم

الروحية والقومية والإنسانية التى تصوغ ذاتها وهويتها وتغنى عطاءها الحضاري.

- إعادة تأكيد المحاور الأساسية والأهداف الكبرى للقارة الأفريقية التى دار حولها نضال جماهيرها منذ عصر النّهضة وحتى الثّورات فى القرن الجديد، وهى:
- الاستقلال والتحرر فى مواجهة الهيمنة الأجنبية والاستلاب فيما يُعرف بـ "العولمة" .
- الوحدة القوميّة فى مواجهةِ التجزئة والإقليميّة الضيّقة، وإحباط النعرات الجاهلية كالدّعوة للفرعونية والبربرية "الأمازيغية".. إلخ بدعوى أنها خصوصية ومزيّة يختص بها قطر بعينه، فخصوصية ثقافتنا واحدة لأنه يجمعنا القرآن، وبالطبع الشّعر الجاهليّ مدخل لفهمهِ.
- الديمقراطية فى مواجهة الاستبداد الأخلاقيّ والسياسى والاقتصادى.
- العدالة الاجتماعية فى مواجهة الاستغلال.
- التنمية الذاتية فى مواجهة ثقافة التخلف أو النموّ المشوه لثقافتنا العربية.
- الأصالة والاعتزاز بقيمها الأخلاقية والإسلامية فى مواجهة التغريب والتبعية الثقافية.
- الحضور القومى بين الأمم بالإبداع والإنتاج فى مواجهة حضارة الاستهلاك والتقليد.

- وهذه المحاور السبعة انما تُطرح كعناصر عضوية مترابطة فى مشروعٍ قومى حضارى كبير، والثقافة – كما نعلم – هى جزء لا يتجزأ من كل محور، وهى التى تُعطى المشروع كله قوته المعنوية، وإطاره العقلانى والحضاري، وهى التى تحقق فيه التوازن بين قيم الحركة (التجديد) وقيم الثبات (المحافظة)؛ بحيث لا تُغطى واحدة فيها على الأُخرى (٥).

المثقف وأزمة الانقسامات الاجتماعية فى أفريقيا:

مصطلح الأزمة:

تدور مادة (أ. ز. م) حول الشّدة والضّيق، يقال: أزم يأزم أزما و أزوما عض بالفم كله وترك الأكل ولم يدخل الطعام على الطعام... وأزم الشيء يأزم أزما انقبض وانضم وبدا عليه ألم. تأزم أى أصابته شدة.. (٦).

وفى المعجم الإنجليزى يدور معنى الأزمة crisis حول" نقطة التحول":

- النقطة التى عندها تكون العناصر المتضادة فى حالة من الصراع الشديد، وهذا هو المعنى الحرفي.
- النقطة التى يحدث عندها تغير حاسم فى مسار مرض ما بحيث يؤدى هذا التغير إما إلى الشفاء أو إلى الموت.
- حالة من عدم الاستقرار سواء اجتماعيًا أو اقتصاديًا أو سياسيًا

تقود إلى تغير حاسم. والمعني الإغريقى للأزمة krisis القرار واتخاذه، أى الأزمة بهذا المعنى هى ذات القرار المتخذ وكيفية اتخاذه (٧).

ونقطة التحول تعنى النقطة الفاصلة بين الماضى والحاضر والتى عندها يتحدد اللاحق نتيجة تراكمات معينة للسابق بمعنى آخر فإن الأزمة بهذا المعنى هى نقطة الحسم التى تفصل بين الماضى والمستقبل الحياة والموت الجديد والقديم.. الخ، ونجد أن ثمة تقارباً كبيراً بين المعنيين العربى والغرب لمفردة الأزمة، فنستطيع القول: إنّ الأزمة فى كلا اللسانين تعنى الشدة والضيق، وهما بدورهما نقطتا حسم وفصل بين حالتين مختلفتين إحداهما سابقة والأخرى لاحقة؛ بحيث إن السابق أدى إلى لحظة التأزُم التى بدورها ستحدد اللاحق.

ونستطيعُ أن نحدد مفهوم الأزمة بأنّها: "تلك الحالة التى يقف عندها الإنسان وتجعله فى حيرة، ويكون فى مُفترق طُرق عليه أنْ يَختار بينها".

وقلنا حيرة؛ لأنه ليس هناك ما هو أشد من الحيرة، وقد يكون وقوف الإنسان فردًا أو جماعة أمام الأزمة.

ومن يتابع تعليقات المغرّدين وإبداعاتهم على صفحات التّواصل الاجتماعىّ يدرك أزمة الثقافة الحالية خاصة فى أفريقيا. ومن يستمعُ للمسؤولين ويتابع المتحاورين تجده يشعرُ بضيقٍ فى

التّنفسِ؛ لأنّهم يكرّسُون فى وجداننا أنّنا فى أزمةٍ، بل نحنُ الأزمة ذاتها، وكنّا نعانى منْ أزمة الثقافة والمثقف قبل الثورات العربيـة فى شمال أفريقيا ٢٠١١م، وأصبْحنَا نعانِى مـن أزمـة الثقافـة السّياسيةِ المتخلفةِ، التى سطتْ على فكرنا وثقافتنا المُترهلة عُنوة، وكأنّ قدرنا أنْ نكونَ كذلك فنُصبح ونُمسى على عبارات: أزمـة الثقافة، أزمة المثقف... إلخ، وكأنى بسائلٍ يسأل: ما المعيار الذى نضبط به ثقافتنا ومتى نشعر أن الخلل دبّ فى جل نسـيجها، أو فى موضع منها؟.

إنّ هذا المعيار المنشود بسيط وواضح أشد مـا تكـون معـايير الظّواهر بِبساطةٍ ووضوحٍ، ألا وهو مدى لياقته لظروف الحيـاة القائمة!

ومعنّى اللّياقة هو القدرة على تسخير الأشياء والمواقف والأحداث تسخيرا يجعلها مطية لنا نبلغ بها منازل العلـم والقـوة والثّـراء والكرامة والحرية...إلى آخر تلك الغايات التى ينشدها كل إنسان معافى، ولا يغفل عن طَلبها إلا إنسان مريض، فثقافة الفرد مـن الناس أو الشعب من الشعوب أو العصر من العصور إنما يـراد لها أن تكون أداة لبلوغ ما كان فى المستطاع بلوغه من درجـات الصعود، فإذا وجدت إنسانا تتعثّر خُطـاه ويأخـذه اضـطراب وربكة إذ هو فى موقف معين، فاعلم أنّ ثقافته الّتى تراكمت فيـه قطّرتها قطرة قطرة من حيث يدرى ولا يدرى!! لم تكـن هـى الثّقافة الّتى تعد صاحبها لمثل ذلك الموقف، فثقافة الفرد من الناس

التى صاحبها لِمثل ذلك الموقف، فثقافة الفرد من النّاس أو الشّعب من الشّعوب هى كالدفة من السفينة إِذا غابت فقد تسبح السفينة على سَطح الماء كما يشاء لها تيار الماء واتّجاه الرّيح، وليس كما يشاء لها صَاحبها وراكبها وإِنها لصورةٌ مألوفة لنا نتفكّهُ بها فى أحاديثنا.

إذن علامة الثقافة الصحيحة هى قدرتها على أن تكون أداة لحياة قوية مزدهرة قادرة على أن تكون لها الهيمنة فى الظروف المحيطة بها وبهذه الدرجة نفسها من الوضوح.

أزمة الثقافة الأفريقية:

والسؤال المهم هل أزمة الثقافة والمثقف فى شمال أفريقيا خاصة وكل أزماتنا الأخرى التى نعيشها رجع لأنيين وصرخة لمعاناة وألم لشكوى حقيقية؟

للأسف الشديد كل الذين يتحدثون عن أزمة الثقافة فى مصر وشمال أفريقيا – بدءاً من الأدباء والمثقفين – هم من الإيفاع الخلصاء الذين لا يمكن أن نزايدَ على رغبتِهم فى المشاركةِ فى عمليةِ الإقلاعِ الحضاريّ للأمّةِ، وقناعتهم أن هذا الإقلاع يبدأ بالثقافة، فهم فى تحمسهم أشد من "مالك بن نبى" فى مشروعه الحضارى؛ بيد أنهم يغلّبون مصالح خاصة وأيدلوجيات معينة ممّا يُؤدّى إلى تكريس ثقافة مأزومة!

فبعضهم يريد التّشخيص والتّحذير من تيارات فكرية تُخدّر المجتمع صباح مساء، ممّا يتسبّب فى غشيان المجتمع فى حالة من التبرّم والقلق، وتُصبح أفكارنا كطرائد البؤساء مصابة بصرعى الاحباطات، وحينها تكون الجريرة أننا قتلنا لدينا الطموح، وذهلنا عن الغاية المنشودة فلا نشاط على سعى ولا سير على مبدأ ولا قراءة تأملية على ارتجاف.

إن ثقافة الأزمة خلقت لنا أزمة الثقافة والمثقف فتشكل لدينا قاموس لمفردات السّخط الحاقد على ثقافتنا العربية، والنّقد اللاذع للمثقفين والتعريض الممضى والزراية الساخرة من أشخاصهم وذواتهم أحيانا، ونسمع هذا القاموس على كل منبر ومن كل لسان وفى أى موقع ووسط أى شريحة مجتمعية، سخرية سياسية واجتماعية وثقافية، وتكاد تصل إلى الثوابت أحياناً، وباءت محاولات بعض المثقفين بالفشل الزريع، أو وقفت عند نقطة ولادتها ولم تخلق بعد.

وأدهى من ذلك أننا غير قادرين على ضبط مفهوم الثقافة، ووضع نظرية عربية لهذا المفهوم، الذى يختلف تأويله من قطر لآخر، بل من جماعة لأخرى، وربما شخص لآخر.

ونجد بصيص أمل عند أدباء مصر فى مشروعهم الثقافى الذى تخطّى حدود المشرق العربى ليلتحم مع مشروع "مالك بن نبى" فى المغرب العربي، ففى الجزائر الآن أكثر من رسالة علمية عن

الشعراء والمثقفين المصريين وكـذا فـي المغـرب وموريتانيـا ونيجيريا، وهو جديرون بهذه الدراسات لأنهم لا يضعون حـدودا قوميّة أو أيدلوجيّة لخصوصيّة الثقافة العربية غير اللغة العربيـة، ويحافظون على التقاليد الأفريقية، فلا يقول أحد منهم بخصوصية ثقافة قطرٍ على آخر، بل يرون أنّ الخصُوصـيَّة التـى يطلبهـا الإنسان العربى الأفريقى خاصة – والأفريقى المسـلم عامـة – تكمنُ فى الفلكلور الشعبى داخل بيته لا يتعـداه إلـى الخـارج، وتكمنُ أهميّة هذا المشروع الثقافىّ الحضارىّ وإن بـدا ضـئيلاً أمام الأزمة؛ بسبب أن ثقافة الأزمة وأزمة المثقفين العـرب فـى أفريقيا لم تنشأ من عدم وإنما كرّسـتها سـنوات مـن المعانـاة والترنّح فى ظل قيادات للمناشط الثقافيّة غير مثقّفة، وغير قادرة على هضم الثقافة الأفريقية، وغيابِ واضحٍ للخطط المستقبلية فى أفريقيا خاصة بعد رحيل جمال عبد الناصر، فى ظلّ ترأس غير المثقفين لهذه الأماكن التى يغشاها الأدباء والمثقفون حقبـة مـن الزّمن فى القارة السمراء، والتسوّل على الموائد الغربيّـة، فـلا غرو أنْ تجيء مترهّلة مهتزة ككل شيء فى حياتنا المعاصرة، وأن يعيشَ المثقف الحقيقى فى القارة السمراء فى أزمة حقيقية.

الثقافة العربية فى أفريقيا: إشكاليات منهجية:

لم يقف أىّ حاجز أمام زحف الإسلام فى أفريقيا، فقد انتشر بالشـمال فى وقت مبكر ثم تخطى الصحراء وزحـف خلفهـا، وعبـر مـن الجزيرة العربية للساحل الشرقى منذ عصره الأول، وتخطّـى هـذا

السّاحل إلى المناطقِ الداخليّة إلى كينيا وتنجانيقيــا، واقــتحمَ نطــاق الغابات فى قلب أفريقيا ونفذ الى هضبة البحيرات وتدفق إلى هضبة الحبشة، وانتشر على طول الساحل العربى ودخل جنوب أفريقيا مــع المهاجرين المسلمين من سكان شبه القارة الهندية وماليزيا.. وبالطبع انتشرت الثقافة العربية مع الإسلام فى أفريقيا.

والممعن النظر فى خريطة توزيع المسلمين فى أفريقيا يلحظ أنها تأخذ شكلا دائريا كما لو كــان الإســلام يحتضــنها ويحتويهــا فاستحقتْ أن تكون بحِقّ قارة الإسلام وحاملة ثقافته العربية، تبدأ أولى الحلقات بجنوب أفريقيا حيث توجد أقلية مسلمة لا يســتهان بها، وهى من أصول أسيوية، ثم تمتد خيوط هذه الــدائرة جهــة الشمال الشرقى لتشمل موزمبيــق وتنزانيــا وأوغنــدة وكينيــا والصومال وأرتريا وتستمر حلقات هذه الدائرة لتصل الشــمال بالغرب الإفريقى متضمنة الســودان ومصــر وليبيــا وتــونس والجزائر والمغرب، وتعد عمود السفود لهــذه الثقافــة العربيــة المشتركة، والمتميزة بطابعها الإفريقى المغربــى، خاصــة فــى القرون الثمانية للوجود العربى فــى أوربــا "الأنــدلس" إســبانيا والبرتغال، بعدئذ تنحدر جنوبا صوب غرب أفريقيا لتشــمل دولا ذات أغلبية مسلمة وهى: موريتانيــا ومــالى والنيجــر وتشــاد ونيجيريا والسنغال وغينيا وسيراليون وإلى حد ما كوت ديفوار، وأما دول غانا وبنين وتوجو وليبيريا فهى تشهد وجــود أقليــات مسلمة مهمّة.

ومن المعلوم أن الإسلام احد المكونات الرئيسة للثقافة العربيـــة، وبالتالى الموروث الحضارى الأفريقى، وعليه فإنّ التأكيد علـــى الذات الحضارية الأفريقية يمثل خطوة واعية لوضع آفريقيا على طريقِ النهضةِ الثقافيّة خاصة، والتّعامـــل الصـــحيح مـــع واقـــع متغيرات العالم من حولها، أليست أفريقيا بحق كما وصفها مفكرنا الأشهر "جمال حمدان" ت ١٩٩٣م هى: "جبهة زحف الإســـلام واحتياطى توسعه فى المستقبل"؟!(٨).

إشكاليات أنموذج الثقافة المسيطر فى أفريقيا:

"ثقافة الطرق الصوفية"

لا يخفى علينا أن حال أفريقيا والمسلمين بهـــا وبالتـــالى الثقافـــة العربية وإن كانت لها خصوصية غير منكرة إلا أن المشـــكلات العالمية التى تواجه المسلمين والثقافة العربية فـــى العـــالم كلـــه موجودة فى أفريقيا بل ربما تزيد.

ووجدنا منذ أمد بعيد بعض المفكريين فى أفريقيا دعوا إلى "الثقافة الفرنكفونية"، وهذا يجعلنا نحاول طرح عـــدد مـــن الإشـــكالات المنهجية التى تعترض البحث عن محاولات طمس هذه الثقافـــة فى المجتمعات الأفريقية.

- لعل الملاحظة المهمّة المرتبطة بتقاليد دراسة الإسلام والثقافـــة العربية فى أفريقيا منذ أعوام الستينيات من القرن الماضى أنها

مثّلت فى مرحلة معينة ما يمكن أن نطلق عليه اسم" الموضة الفكرية" ، فدراسة الثقافة الإسلاميّة فى أفريقيا اكتسبت أهمية فى حقل دراسات القارة السمراء، فنجد ثلّة من المؤرخين اعتمدُوا على ذلك ومن أبرزهم: سبنسر ترمنجهام، ولويس برنير، ومارنين هيسكت، والأمين سانح، ولانسانى كابا..

وحاول هؤلاء عن طريق أدوات تحليل معينة الوصول إلى كيفية انتشار الإسلام وثقافته فى أفريقيا (٩).

ولعل محور الاتّجاه السائد عن هذه الثقافة محورية الطُرق الصُّوفية، ورغم تناول الصوفية للثقافة العربية إلا أن هذه الظاهرة لا تخلو من مخاطر جمّة خاصّة بعد التحولات العالمية فى السياسة والاقتصاد والاجتماع التى شهدتها الدول الإفريقية.

- إن الثقافة المسيحية الأوربية التى سادت فى أجزاء من القارة السمراء فى القرن الماضى عن طريق الاستعمار سجّلت عن طريق أُناس ينتسبون إلى هذه الثقافة، بيد أن الثقافة الإسلامية سجّلت عن طريق علماء من الغرب، ومن أفريقيا على دينهم، لأنّ اللُّغة والثّقافة العربية سادت فى شمال أفريقيا وأصبحت لغة الديانة المسيحية – أيضا –، وانخراط بعض التقاليد المحليّة فى هذه الثقافة أدّى إلى سيادتها، وتدوين هذه الثقافة كما قلتُ من علماء غربيين يعدُّ من قبيلِ مخاطبةِ "الآخر" الحضارى.
- وقد هيمن اقتراب البنية الاجتماعية على دراسة الثقافة العربية فى أفريقيا خلال العقود الأربعة الماضى؛ حيث نظر إلى

المتغير العقيدى باعتباره مسألة ثانوية، وربما تأثر هذا التيار الفكرى الذى ميّز الدراسات الاجتماعية الأفريقية فى مرحلةٍ ما بعد الاستقلال بدراسة إيفانز برتشارد عن السنوسية فى ليبيا ١٩٤٩م، ودراسة جلنر عن أولياء جبال الأطلس فى المغرب ١٩٦٩م (١٠).

وقد لعبت الثقافة الإسلامية والتى تمثّلت فى: الصّوفيّة دورا مهمّا فى الحالةِ السياسيّة الأفريقيّة ولم يغفل هذا الجانب علماء السياسة، فيرى أوبراين أن الإطار التنظيمى للطرق الصوفية قد ساعد على إيجاد نظام سلطوى بعد انهيار دولة الولوف مع مقدم الاستعمار الفرنسى.

- لذا لا بد من التركيز على ديناميات المجتمعات الأفريقية وغرس الثقافة العربية مع البقاءِ على بعضِ التقاليد المحلية لكل قطر من الأقطارِ الأفريقيّة، ولعلّ مصطلح الثقافة الأفريقية تعنى المعتقدات والممارسات التى طورها الأفارقة عبر السنين(١١).

عوائق زحف الثقافة العربية فى أفريقيا:

يلاحظ أنّ زحفَ الثقافةِ العربيّة صوب الجنوب الإفريقى قد اعترضه عوائق جمّة منذ خمسينيات القرن الماضى، وربما يعزى ذلك إلى أكثر من متغيّر واحد، أولها وأهمّها قيام السلطات

الاستعمارية بفتح الباب واسعا أمام حركات التبشير التى يسود فيها الإسلام وثقافته، وحاولت غرس ثقافتها وإبعاد الأفارقة عن جذور ثقافتهم الإسلامية والحضارية، ومعارفهم وعلومهم الإسلامية.

ثانيا: خلق نخبة أفريقية مثقفة ومتشعبة بالتقاليد الغربية والثقافة الغربية الوافدة على القارة السمراء، حتّى إذا صار الحكم لها بعد الاستقلال حكمت النخبة المتغرّبة كما حدث فى عهد "سنجور" بالسنغال و"سياد برى" بالصومال و"صويلح" فى جُزر القمُر...

نحو أنموذج بديل "الهوية الثقافية والنظام الأفريقى الأمثل"

ونستطيع استنادا إلى ما سبق أن نحدّد أبعاد التصوّر الذى نطرحه لاستعادة الدور الثقافى فى توحيد القارة السمراء، ولا بد أن يشتمل على الآتى:

قضية التاريخ والتأريخ:

إذ لا يخفى علينا أيضا أن إعادة قراءة التاريخ الأفريقى نُظُما وثقافات وطرائق حياة أمر ضرورى لاستنهاض مكنون الثقافة الأفريقية وحضارتها، لنتخلّص من هذا التشويه المستمرّ الذى تتعرض له هذه الثّقافة.

ولا يخفى علينا تأثير الإسلام على المجتمعات الأفريقيّة فى

نواحي اللُّغة والعادات والملبس والسُّلوك الاجتماعيّ والفنون والموسيقى والمعمار والفلسفة والأخلاق.. وما شاكل ذلك من ألوان الثقافة.

ولا يخفى علينا أن الثقافة الإسلامية سادت المدن الإفريقية فترة من الزمن مثل مدن: تمبكتو وكانو وزاريا وسوكوتو كانت منارة للتعليم، وقد حثّ الشيخ عثمان فى نيجيريا على التعليم والثقافة بقوله: "أيها الإخوان اقرءوا وأعيدوا قراءة كتب علمائكم المعاصرين، فإنّهم أكثرُ علمًا ودراية بأمور عصْركم، إنّ كتاباتهم هى تفصيل لما أوجزهُ علماء سابقون، فكتابات عصر معين هى تفصيل لما أوجزته كتابات عصر سابق، ولهذا السبب فإنّ كلّ دارس يقدم لمعاصريه ما وجده من احتياجاته الدينية فى كتابات أسلافه" (١٢).

فمثلا جامعة تمبكتو فى القرن السادس عشر الميلادى تضم مائة وخمسين مدرسة ومكتبة ضخمة بها العديد من المقتنيات العامة والخاصة، بل ألّف أحد علماء تمبكو "أحمد بابا" ما يربو على أربعين كتابا باللغة العربية وما يزال بعضها مقروءا حتّى اليوم، وفى القرن الثامن عشر ألف سيدى المختار الكنتى فى نفس المدينة ثلاثمائة مجلد.. ولن نستطيع أن نعلى من شأن الثقافة العربية فى القارة الأفريقية دون العودة إلى الجذور التاريخية، وفهم الواقع الراهن الذى غرس فيه المستعمر ثقافته وحاول اجتثاث الأفريقى من جذوره وإبعاده عن ثقافته وتراثه تحت دعاوِ

متعددة منها الحداثة وما بعدها، والتحضر ومحاربة الرجعية والتخلف والمتمثّل – من وجهة نظره – فى الثقافة الأفريقية (١٣).

ولا بُدَّ على المستوى غيرِ الرسميّ أن تنهض المنظمات والجمعيات غير الحكوميّة فى استعادةِ الثقافة الأفريقية، خاصة التى تقوم بدور رئيس فى عمليات الإحصاء الثقافى للمجتمعات الأفريقية وطرق حياتها، وهى بالطبع من أنشأها الاستعمار – كما ذكرنا –.

وسيادة الثقافة الأفريقية الخالصة تعنِى أنّه لا وجُود لمجال المنازعات العرقيّة والطائفيّة فى إطارِ هذا الأنموذج الحضارى، وهذا هو دور الثقافة عموماً.

فهل يمكن طرح هذا البديل فى إطار الرؤية الاستشرافية لواقع الثقافة فى أفريقيا خلال القرنين المنصرمين والحالى؟

إن الثقافة العربية الممتدة جذورها فى القدم قبل مجيء الإسلام بقرن ونصف أو قرنين تقريباً، والتى نقلت إلى أفريقيا وامتزجت بثقافة وحضارة الفراعنة، والرومانيين، والبربر فى شمال أفريقيا، تمتاز عن بقية الثقافات الأخرى بأنها مصدرُ حريّة الشُّعوب والأمم من الخرافات والوثنيات والعصبيّات، وأنها خُلقت سخيّة، ورُزقت بمثقفين أسخياء فليس التكحُّل فى العينين كالكحل، وقد مثَّل ذلك الشعر العربى الحديث كشوقى شاعر الحكمة، وحافظ شاعر الحرية والبؤس، ورامى الشاعر الغنائى، وأبى القاسم

الشابى شاعر البطولة والشجاعة، وأبـو زيـد الهلالـى البطـل الشعبى، وزكريا مفدى مقاوم الاستعمار الفرنسى.. إلـخ، ولغـة جزر القُمُر وتسمى شيقُمُر shiomaore وهى إحـدى لهجـات اللغة السواحلية، وهى تعكس ثقافة اختلاط المجتمعات العربية مع ثقافة السواحل فى شمال أفريقيا، وهذه الثقافة هى الطريق الوحيد إلى إيقاظ الروح الأصلية في القارة السمراء، والوعى والوجدان، وتحرير العقل من خرافات القرن الواحـد والعشـرين، كنظـام للمجتمع ومنهج للحياة تجمع بين العقل والقلب والجسم والـروح والدين والعلم، والمادة والمعنى والشكل والمضـمون والجـوهر والمظهر والدنيا والآخرة.

والممعن النظر إلى الثقافة العربية فى شمال ووسط وشرق أفريقيا -كما هى قائمة اليوم - بعد ثوراتنا فى شمال أفريقيا (مصـر - تونس - ليبيا) وكم فيها من قضبانِ الحديدِ فوقَ رؤوسـنا، ومـن قيود فى الأرجل وأغلال فى الأيدى؛ بحيث نسير الدنيا من حولنا ولا نَسير بل رجعنا القهقرى، كنا نعانى من بعض الترهلات فى الثقافة فأصبحنا نعانى الانهيار، لأنّ الثقافة لا تنمو إلا فـى بيئـة مستقرة خصبة، وقديمًا قيل لأحد الشعراء لماذا تركـتَ الشـعر فأنشد:

قالوا تركتَ الشعر قلت ضرورة.. باب الدوافع والدواعى مغلق

خلت البلاد فلا جـواد يرتجي.. منه المـنال ولا مليح يعـشق

فهل لنا أن نزيل تلك العوائق من حياتنا الثقافية؛ لأنها في الأساس من قبيل الفروض التى افترضها السابقون استجابة لظروفهم التى كانوا يعيشون فيها، وكان لهم الحق كاملا، فما الذى يلزمنا نحن بفروض افترضها آخرون لزمن آخر، فنرسخ فى أغلال الماضى، ونصبح أسري للوهم والجهل، أليس لنا مثل ذلك الحق كاملا فى أنْ ننسج لأنفسنا عريشة جديدة من تعريفات حديثة للمعانى وللقيم وللمبادئ وللثورات القائمة، فنستجيب بها استجابة صحية لحياة جديدة وثقافة مديدة نضعُها على مائدة الثقافة العربيةِ الأفريقية والفكرِ الإنسانى، ويُصبحُ المثقف الأفريقِى عمُود السّقُود لنهضتنا المعاصرةِ؟!

خـاتمة:

إنّ دور الثقافة والمثقف المصرى فى توطيد العلاقات الأفريقية قد عانى من مظاهر الضعف التى أصابت الثقافة، والمثقف خلال النصف الثانى من القرن الماضى.

ولا بد من استعادة العلاقات الأفريقية عن طريق الثقافة المشتركة، بحكم الروابط التاريخية خاصة التحرر الوطنى فى القرن الماضى، وفى نهاية المطاف نرفع بعض التوصيات التى نأمل أن يتم تفعيلها على صعيد المؤسسات الحكومية وغير الحكومية لتفعيلِ دور الثقافة فى التواصل الأفريقى، ومنها:

- جمع التراث الشعبى "الفلكلور" الشفاهى وتدوينه، خاصة دول

شمال أفريقيا، وإظهار التأثير والتأثر بين المجتمعات الأفريقية.

- عقد لقاءات ثقافية بين الدول التى ينتشر فيها تعليم اللغة العربية والدين الإسلامى فى أفريقيا فى دولة كل عام، ومناقشة مشاكل الثقافة الأفريقية، وعوامل إعاقتها فى ظل العولمة، ومحـــاولات البعضَ نشر الثقافة الفرنكوفونية.
- إصدار مجلة للقارة السمراء باللغة العربية تحمل أدبها وثقافتها، ولتكن فصلية فى بادئ الأمر.

وأخيرًا وليس آخرًا دور المثقف الأفريقى "الفردى" فى التواصل مع مؤسسات أفريقية ومثقفين أفارقـــة عبـــر مواقـــع التواصـــل الاجتماعى.

الهوامش:

١. الحضارة تعنى في الحقيقة سيادة القانون وسيطرتة على سلوك المجتمع الإنساني، أي أنّ الحضارة لازمة من لوازم المجتمعات التى قطعت شوطًا لا بأس به من الرقـيّ، وليست الثقافة كذلك، ينظر: دور الأدب فى توحيد الهوية الثقافية: د/ عبدالفتاح مدين / ٥١٧، ط. النادى الثقافى بجدة، وحصار الزمن الحاضر (مفكرون): د / حسـن حنفى، "الثقافة والوطن" / ٣٥٧، ط. مركز الكتاب للنشر ٢٠٠٤هـ.

٢. ينظر بحوث تربوية ونفسية، جامعة أم القرى بمكة المكرمة /٦٦ط معهد اللغة العربية ١٤٠٦=١٩٨٦م، دور الأدب فى توحيد الهويـة الثقافيـة د/ عبـد الفتـاح مـدين" خصوصية الثقافة العربية" / ٢٦٣.

٣. ينظر معجم محيط المحيط للمعلم بطرس البستانى، مادة (ث ق ف).

٤. THE RANDOM HOUSE COLLEGE DICTIONARY.

٥. ينظر: الخطة الشاملة للثقافة العربية /٢٥، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – الطبعة الثانية – تونس..

٦. ينظر: مقاييس اللغة لابن فارس، تح. عبد السلام هارون، ط.دار الفكر مادة (أ. ز. م)، ومحيط المحيط للبستانى نفس مادة.

٧. ينظر: معجم أكسفورد crisis، ومقال د / محمد مبارك البندارى عن" أزمة الثقافـة" نشر فى مدونة أحمد طوسون ٢٠١٤/٩/١٧م.

٨. العرب وأفريقيا في زمن متحول، د / حمدى عبدالرحمن حسن / ١٣٨ ط. دار مصر المحروسة ٢٠٠٩م.

٩. ينظر: قضايا فكرية: أفريقيا والإسلام والغرب على أعتاب عصر جديد، على مزروعـى، ترجمة: صبحى قنصوة وآخرون، ط. مركز دراسات المستقبل الأفريقى ١٩٩٨م، وكتاب: الإسلام فى أفريقيا من الإرث الاستعمارى إلى تحديات العولمة: حمدى حسـين، ومحمـد عاشور، ط. القاهرة مركز الدراسات الحضارية، حولية الأمة فى قرن.

١٠. عادة ما يشير مفهوم" الإسلام الأفريقى" إلى المعتقدات والممارسات التى طورها المسـلمون الأفارقة على مدى السنين والتى تعبر عن واقعهم الأفريقى، ويلاحظ أن الطرق الصـوفية مارست تأثيرًا مهمًا فى هذا السياق أمّا مفهوم" الإسلام فى أفريقيا" فيستخدم للإشارة إلى فكر الإصلاح الدينى الذى يطالب بتطبيق الشريعة الإسلامية. ينظر فى ذلك: العرب وأفريقيا فى زمن متحول د/ حمدى حسين ص ١٢٨ نقلا عن مراجع فرنسية.

١١. ينظر ديفد سترلند: الإسلام الأفريقي والإسلام فى أفريقيا، طبع ١٩٩٧م وفيه فصـل كامل بعنوان المواجهة بين الصوفية والإسلاميين" وقد ترجم منه د حمدى حسين فـى العرب وافريقيا فى زمن متحول ص ١٢٩.

١٢. الشيخ عثمان تأثر بكتابات الصوفية، والثقافة الأفريقية والمتمثلة فى المذهب المـــالكى وكان مغرما بابن عربى وقامت ابنته بحركة تحرر للمراة فى بلاد الهوسا... أفريقيـــا فى زمن التحول نقلا عن:

١٣. Jean Boyd and Murray Last , The Role of Woms 'agents Religieux in Sokoto >

ينظر على سبيل المثال ثقافة حوض النيل فى: مصر وأفريقيا الجهـــود الكشـــفية فـــى عهـــد الخديوى إسماعيل ١٨٦٣– ١٨٧٩، د. عبدالعليم إبراهيم خلاف، ط. أولى عـــين للدراســـات الاجتماعية ١٩٩٧م.

أهم المراجع:

١. الإسلام الأفريقي والإسلام فى أفريقيا، ديفد سترلند، طبع ١٩٩٧م.

٢. الإسلام فى أفريقيا من الارث الاستعمارى الى تحديات العولمـــة: حمـــدى حســـين، ومحمد عاشور، ط. القاهرة مركز الدراسات الحضارية، حولية الأمة فى قرن.

٣. ثقافة حوض النيل فى: مصر وأفريقيا الجهود الكشفية فى عهد الخديوى إســـماعيل ١٨٦٣– ١٨٧٩، د. عبد العليم إبراهيم خلاف، ط. اولى عين للدراسات الاجتماعية ١٩٩٧م.

٤. الخطة الشاملة للثقافة العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلـــوم – الطبعـــة الثانية – تونس.

٥. دور الأدب في توحيد الهوية الثقافية، د/ عبد الفتاح مدين، ط. النادى الثقافى بجـــدة، حصار الزمن الحاضر (مفكرون): د / حسن حنفى، "الثقافة والوطن" / ٣٥٧، ط. مركز الكتاب للنشر ٢٠٠٤هـــ.

٦. العرب وأفريقيا فى زمن متحول، د / حمدى عبد الـــرحمن حســـن، ط. دار مصـــر المحروسة ٢٠٠٩م.

٧. قضايا فكرية: أفريقيا والإسلام والغرب على أعتاب عصر جديد، علـــى مزروعـــى، ترجمة: صبحى قنصوة وأخرون، ط. مركز دراسات المستقبل الافريقى ١٩٩٨م

٨. لسان العرب لابن منظور الافريقي المصرى ت ٧١١هـــ، ط. بيروت ٢٠٠٠م.

٩. لمحة عن العلماء والمحاظر والسيرة الذاتية والماثر للعلامة محمد يحيى بـــن أبـــود الشنقيطى (الموريتانى)، رسالته الجامعية ١٩٨٧م.

١٠. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة.

١١. معجم محيط المحيط للمعلم بطرس البستانى، ط. بيروت.

١٢. مقاييس اللغة للعلامة ابن فارس، تحقيق / عبد السلام هارون، دار الفكر.

١٣. بحوث تربوية ونفسية، جامعة أم القرى بمكة المكرمه /٦٦ط معهد اللغـــة العربيـــة ١٤٠٦=١٩٨٦م

«الهوية المصرية فى مفترق طرق
(العرق، الدين، الجنس)»

الهوية المصرية فى مفترق الطرق

ما بين الدين والعرق والجنس

د. فاتن حسين

عندما نتحدث عن الهوية، بصفة عامة، إنما نقصد بها الملامح والصفات الثابتة، التى يتميز بها كائن ما، فهى الشيء الثابت والمطلق، الذى يشير إلى كيانه المحدد، ولذا، فلكل شخص، هويته التى يعرف بها، وتميزه عن غيره، وكذلك الدول والمؤسسات، فهوية أمة ما، تنبثق من سماتها الخاصة، التى تحدد شخصيتها، وتمنع وقوع أى لبس أو خلط، بشأن وجودها، ولذا، تهتم كل دولة بهويتها الخاصة، مثل نهر، له منبع ومصب ومجرى وضفاف وغاية، يمضى نحوها، مهما كانت العقبات (١)، ولكن، كيف تتحدد هوية دولة ما؟ للإجابة عن هذا التساؤل، يجب

أن نعود إلى الجذور، ولطريقة الإنسان فى صنع الحضارات، فمن المؤكد أن الإنسان هو الذي يصنع الحضارة، لتعود حضارته تصنعه، بعد ذلك، وبهذا، يتداخل الإنسان فى صنع هويته، وتحديد نوعها، هذا بالإضافة لعوامل أخرى؛ كالموقع الجغرافي، والمناخ، والتيارات الثقافية الوافدة على البلاد، سواء زائرة أم غازية، والتأثر بدول الحدود، وثقافاتها وشعوبها، ويتساءل كاتبنا يوسف إدريس، وهو يتأمل أحد المعابد الهندوكية: كيف يختار الإنسان حضارته؟ لأى سبب يفضل نوعا من الحضارة، على نوع آخر؟ وما دافعه لهذا التفضيل؟ أهو يختارها، لتكمل نقصه؟ أيختارها، لتطلق كوامن طاقاته وكفاءاته؟ أم يختارها لتقوده فى الطريق الذى يصبح فيه أكثر إنسانية، وأكثر استحقاقا للقب إنسان؟ ويقول إدريس: والحق، أن الحل الأمثل لهذه المشكلة، ليس فى استطاعتي، أو حتى فى استطاعة من هم أكثر منى علما ودراسة، لعلم الإنسان، ولكن، ما الذى يميز هوية أمة ما عن أخرى؟ ولم لا تتشابه الأمم؟ ولمحاولة شرح التساؤلات السابقة، يتخير إدريس نموذجاً لأمة متميزة، وذات ملامح واضحة، للتحدث عنها، وهى حضارة الهند، بصفة خاصة، وآسيا، بصفة عامة (٢)، فيرى أن معظم آسيا، بلاد زراعية، مثلها مثل بلادنا هنا فى مصر، وهناك أيضاً أنهار وقمح وأرز وقطن، نفس التجمع الذى حدث على ضفتى النيل، حدث هناك؛ فلماذا اختلف الإنسان؟ الجنس البشرى واحد، ما فى ذلك شك، ولكن سلالات وأجواء وأنواع عديدة، من التكوينات النفسية والأمزجة، وكل مجموعة بشرية تولد، تحمل

فى ثناياها وجهة نظر مسبقة، إلى العالم وموروثه، إنهـا تسـتقى الدوافع، ثم تخرجها فلسفة، وديناً، وتصرفات، ومواقف، أيكـون نوع الديانات هو السبب؟ لكأنما قصة الدين، وفكر الخلـق والله، تنشأ، على الدوام، لنفس الحاجة، وتأخـذ فـى تطورهـا، نفـس الأسلوب، ومثلما كانت منطقتنا العربية، وبالذات فلسطين، مهـبط الديانات، فالهند أرض الديانات الآسيوية، وتقريباً، وفـى نفـس الحقب والأزمان، وفى خط موازٍ لنشوء اليهودية من الأخناتونية، والمسيحية من الهندية، وانبثاق الإسلام، وجدت "الهندوكية" فـى الهند، فكانت بمثابة الديانة الأم، إذ منها، ولأجل تطويرها، نشـأ بوذا بتعاليم جديدة، وأسلوب عبادة جديد، ومن الهنـد، انطلقـت" البوذية" ، شرقا وجنوبا، لتصبح ديـن منطقـة الهنـد الصـينية، وأجزاء من الصين واليابان، وإذا اتجهنا للديانات فى عالمنا نحن، تبدو، إذا ما قورنت بالهندوكية، أو البوذية، كالمعادلات البسـيطة السهلة، هناك إله واحد، خلق هذا الكون كله، بما فيـه الإنسـان، وعلى هذا الإنسان، أن ينبذ كل عقائده الوثنية البدائية، ويعبد هـذا الإله، وعبادة الله هنا، بسيطة هى الأخرى، حتى ليستطيع الطفـل نفسه، مزاولتها، فأين هذا مثلا، من تعاليم "جواتاما بوذا"، وعجلته الدائرة؟ والحقائق النبيلة الأربع: حقيقة الألم، وحقيقة سبب الألـم، وحقيقة منع الألم، والحقيقة النبيلة الرابعة؛ عن الطريق الذى يقود إلى منهج الألم؟ ناهيك عن كل الطرق المضنية، وبالغة التعقيـد، لتحقيق السيطرة الكاملة على النفس، والوصول بالإنسان إلى حالة "النرفانا"، أو قمة القمم، فى أديان عالمنا، توجـد قصـة الخلـق

أيضاً، على هيئة معادلة بسيطة، فهناك الخالق الواحـــد، وهنـــاك الكون الواحد، الذى خلقه فى ستة أيـــام، والـــذى ســـيظل قائمـــاً وموجوداً، إلى يوم تقوم القيامة، وتبدأ الحياة السرمدية الأخـــرى، هناك، إذن، فى أدياننا كونان: عابر مؤقت، يخلق مرة واحدة، له بداية، وله نهاية، وهناك كون خالد، يبدأ مع القيامة، ولا ينتهـــى أبداً، هذا المفهوم واضح ومحدد، لفلسفة الخلق، مفهوم له بدايـــة، وله زمن محدد، وله أيضا نهاية، مفهوم يختلف، كل الاخـــتلاف، عن مفهوم" الهندوكية"، مثلا، باعتبارها الديانة الأم، لعملية الخلق، "فالهندوكية"، ترى الكون أرحب بكثير، من تصورنا نحن، وترى عمره أكثر طولاً بكثير، بل يكاد يكون، فى تصورها، لا بداية له ولا نهاية، وإنما هو تعاقب مستمر، لفترات من النمو والخمـــود، إنها، حسب المفهوم الهندوكى لتناسخ الأرواح، سلسلة متصلة من الحيوات، التى لا تنتهي، تظل قائمة، ما استمر الوجود، ولم يكن غريباً، إذن، أن تخلد الحضارة المصرية القديمة، عن طريق نفس الوسائل التي ابتكرتها، لتصنع الحياة الأخرى، قبل الحياة الفانية، ولتضع الموت، فى مرتبة أسمى، من مراتب الحياة، وللأســـف، إنساننا المصرى اليوم، فى مأزق، قادنا التاريخ إليه، فقـــد كانـــت الدنيا، عبر العصور، تغيم بنا، ولا تتبدى بارقة أمـــل، وأحيانـــا، يبدو كما لو كان حكم التاريخ، لا يقبل النقض، وكـــأنما حلـــت اللعنة، إننا نتطلع ليوم، نستعيد فيه الثقة بالنفس، والقدرة، وفاعلية العمل، ليوم، نعود نلقن فيه العـــالم درســـنا الأول، إننـــا أصـــل الحضارة، وإننا بعد، لازلنا الأرقى والأشجع والأكفأ، وفى مثـــل

هذه المآزق، التى يضعنا فيها التاريخ، يستحسن أن ننفتح على العالم، كى نطفو وننجو، ننفتح، كى نرى غيرنا، ويرانا الغير، ننفتح، كى نتعلم، وما أروع أن نتعلم، من أرقى مثل، فهناك إذن، وجوه اختلاف بين الحضارتين؛ المصرية والأسيوية، أو الهندية، كما توجد وجوه تشابه، يقول إدريس: "إن انطباعى السريع الأول، أن الإنسان فى آسيا، ليس غريبا، من الناحية الشكلية البحتة، عنا فى مصر، فى الهند مثلا، وفى تايلاند، وفى الفلبين، وحتى طوكيو، كثيراً كنت أرى دائماً، وجوهاً مصرية، أو لابد فى رأيي، أن تكون مصرية، أو، وهذا هو الأصح، نحن قطعا، وبالذات وجهنا البحري، أسيويون مائة فى المائة" (٣)، إن المغول والتتر والآسيويين، تركوا بصماتهم الشكلية فى نسلنا هنا، حتى إذا سرت فى شوارع القاهرة، لا تستطيع أن تمنع نفسك عن رؤية أشكال الناس، وعن ردهم إلى أصلهم الحقيقي، فى القوقاز والتركمنستان والتازاكستان وكشمير والبنجاب وسيام وجزر اليابان، فتدرك أن الملامح التى نسميها مصرية، أو عربية، ليست كذلك فى الحقيقة، فحقيقة أمرها، أنها آسيوية، جاءت من الصين، وهناك ملامح أفريقية، جاءت من أفريقيا، وهذا الأمر، يعود بنا، مرة أخرى، للحديث عن الموقع الجغرافي، وأهميته، فى تحديد هوية أمة ما، وفى مجال الحديث عن هوية مصر، لابد ان نبدأ من موقعها الجغرافى الفريد، أو ما أطلق عليه جمال حمدان: "عبقرية المكان" ، الذى يتعامد عليه الزمان، فى تعاقب قرونه وحقبه، ولذلك، فهوية مصر، ناتج تفاعل الحقب، التى مرت عليها

جميعاً، وليست هذه الهوية، بالتأكيد، هى ناتج حقبة بعينها، يمكن اختزال هوية مصر فيها، أو قصرها عليها وحدها، فـــى تجاهـــل لغيرها من الحقب، التى لاتزال فاعلة، والتى يصنع مجموعهـــا، فى تفاعله رأسيا وأفقياً، هوية مصر، التى لا تنفصل عن عبقرية مكانها (٤)، وهذا يعود بنا للمكون الأول، والأقدم، فـــى الهويـــة المصرية، وهو المكون الفرعوني.

مصر الفرعونية:

يعتمد رسوخ مفهوم الهوية، على ثوابت معنوية، وأخرى ماديـــة، فالثوابت المعنوية، تكمن فى الولاء للوطن، واللغـــة، والتـــاريخ، والحرية، والعقيدة، ومنظومة العـــدل، والأصـــالة، والضـــمير، والكرامة، والعلم والمعرفة، والفنـــون والآداب، والحفـــاظ علـــى التراث، وحقوق الإنسان، وتقدير النابغين وأصحاب المواهب، فى كل المجالات، أما الثوابت المادية، فتتمثـــل فـــى الحفـــاظ علـــى الموارد الطبيعية؛ من أنهار وبحيرات، والحفاظ على الآثـــار، أى التراث الإنساني، والممتلكات العامة والخاصة (٥)، أما من حيث المكان، فمصر تنتسب إلى ســـت منـــاطق تاريخيـــة وجغرافيـــة وثقافية؛ هي: الفرعونيـــة، والقبطيـــة، والإســـلامية، والعربيـــة، والإفريقية، والمتوسطية، وهى بهذا الانتساب الواســـع المتعـــدد، تكاد تكون دولة نادرة المثال، ولا ينبغى أن يكون ذلـــك التعـــدد، مصدراً للصراع، بل يمكن أن يكون دافعا، للتوحـــد والانـــدماج، فالتنوع، لا يحول دون الوحدة، والاختلاف الحضـــاري، يفضـــى

بالوعى والثقافة والعلم، إلى الثراء الوجداني، والإنساني، وقد تعرضت الأمة المصرية، عبر التاريخ، لغزوات عديدة، ومحاولات محمومة، لتبديل ملامحها النفسية والمزاجية والدينية، إلا أن كل تلك الهجمات، لم تفلح فى تغيير ملامحها، وسماتها الأصلية، وسنحاول استعراض تلك الهجمات، فى عجالة، واستعراض ألوان الغزو الأجنبى على مصر، عبر التاريخ، للتعرف على مدى التأثير والتأثر، في الشخصية المصرية، وذلك في السطور التالية:

يرجع تاريخ اسم مصر، لزمن طوفان نوح، عليه السلام، وهو اسم ليس عربيا، يقول المقريزي، فى كتاب المواعظ: إنه يرجع اسم مصر، إلى "مصرايم" ، أبو المصريين، وتتلخص قصته؛ فى أن "بيصر بن حام بن نوح"، تزوج ابنة الكاهن "فليمون"، الذى خرج من مصر، ليلحق بنوح، فركب معه السفينة، وهناك، تزوجت ابنته، "بيصر بن حام بن نوح"، فأنجبت له "مصرايم" هذا، فأخذه جده الكاهن "فليمون"، وعاد به لبلده، وعندما اقتربوا من مصر، بنى له جده بيتاً، من أغصان الشجر، كما بنى له مدينة، سماها: "درسان"، أي: باب الجنة، وهناك، زرعوا، وغرسوا الشجر، وعمروا الأرض، وكثر الزرع، وكان أهل "مصرايم" ، أقوياء وأذكياء، فقطعوا الصخور، وبنوا المعالم العظيمة، وأنجبت زوجته، أربعة بطون، فعمروا الأرض، وبنوا مدينة اسمها: "نافه"، وهي "منف"، و"ممفيس"، وكشفوا عن كنوز

مصر وعلومها، واستخرجوا المعادن، وبنوا على البحر، مدنا كثيرة، وقد قسم" مصرايم" الأرض بين أولاده، وأعطى لأخيه " فارق"، أبو الأفارقة، الأرض، من برقة إلى الغرب، ويقول أبو القاسم عبد الرحمن بن عبد الحكم، في كتابه: "فتوح مصر وأخبارها": "إن نوحاً رغب إلى الله، وسأله أن يرزقه الإجابة، فى ولده وذريته، فنادى "حام" ، فقام "مصرايم" يسعى إلى نوح، وقال: يا جدي، قد أجبتك، إذ لم يجبك أبي، فاجعل لى دعوة من دعائك، ففرح نوح، وهو يضع يده على رأسه، وقال: اللهم إنه أجاب دعوتي، فبارك فيه، وفى ذريته، وأسكنه الأرض المباركة، التى هى أم البلاد، وغوث العباد، التى نهرها أفضل أنهار الدنيا، واجعل فيها أفضل البركات، وسخر له ولولده الأرض، وذللها لهم، وقوهم عليها" (٦)، وهكذا، تحققت دعوة نوح، لمصر وسكانها وذرياتهم، وسواء كانت هذه القصة، أسطورة، أم تاريخا، فإنما تدل على الخير الذى حبا الله به مصر، دون غيرها، وظهرت أول دولة نظامية فى التاريخ، وأصبحت مصر، من أقدم الحضارات، وأعظمها، على وجه الأرض، فقد بدأ الإنسان المصري، الاستقرار على ضفاف النيل، يزرع الأرض، ويربى الحيوانات، وينشيء الصناعات البسيطة، فتطور النسيج الاجتماعى للمصريين، وكونوا إمارات متجاورة، مسالمة، على ضفاف النيل، وتبادلوا التجارة، وقد سبقوا العالم كله فى هذا، وتكونت حضارة، منذ حوالي: سبعة آلاف سنة، وتم توحيد القطرين؛ البحرى والقبلي، وبدأ الحكم المركزي، وظهر عصر

الأسرات، منذ ثلاثة آلاف سنة، قبل الميلاد، ونشأت الكتابة بالطريقة الهيروغليفية، وقدمت الحضارة المصرية للعالم، تعليم الكتابة، كما قدمت الأوراق والأقلام والموسيقى والطب والفلك والهندسة والحساب والكيمياء والعمارة، ومعالم كثيرة، وآثارا تحكي تاريخ مصدر الحضارات البشرية كلها؛ كالإهرامات وأبى الهول، وآثار مدن "منف"، و"طيبة"، و"الكرنك"، و"وادى الملوك"، وظهر علم خاص بتلك الآثار، يسمى: علم المصريات (٧).

بدء أفول الإمبراطورية المصرية:

بدأت الأمبراطورية المصرية فى الضعف، وبدأ يأفل نجمها، بعد موت "رمسيس الحادى عشر"، عام ١٠٧٨ق م، وكان أول غزو تعرضت له مصر، بعد ضعفها، من جيرانها؛ من البوابة الغربية، وذلك عندما غزا الليبيون مصر، بسبب الاضطرابات فى أطراف الإمبراطورية المصرية، نتيجة لكثرة هجوم شعوب البحر المتوسط على حدودها، من سوريا، وشواطيء فلسطين، واستولت ليبيا على الجزء الشمالي من مصر، أما الجزء الجنوبي، فكان تحت سيطرة كهنة أمون، فى طيبة (٨)، حكمت ليبيا طوال مائتين سنة، ثم بدأت تتقلص سيطرتها على مصر، مع ظهور سلالات أخرى منافسة، فى منطقة الدلتا، تهدد أسرة مملكة الكوش، "النوبة الآن"، من الجنوب، وفى عام ٧٧٢ ق م، غزا الملك النوبي، الدلتا، وسيطر عليها، إلا أن النوبيين حافظوا على التراث والثقافة المصرية، ولم يحاربوها، بل حاولوا التأثر بها، وهكذا، أثرت

الحضارة الفرعونية فى النوبة، بدلا من أن تتأثر بها (٩)، يقول الكاتب الأمريكي: جي إم جيمس، في كتابه: "الحضارة المسروقة": "إنى أوأكد أن مصر، تعرضت لمحاولات خصاء ثقافي، على يد كل الغزاة، فى صراعهم على الفريسة، وأزعم أن مصر، عاشت فى معزل عنصري، وعانى أهلها من عنصرية شديدة، منذ سقوط الحضارة المصرية، حتى ظهور حركات النهضة الحديثة، بقيادة رفاعة الطهطاوي، وقد ناصب كل الغزاة، على مر العصور، مصر، العداء القاتل للثقافة المصرية العظيمة"(١٠)، فقد كان هم الغزاة، بداية من الفرس، تدمير ونهب ثروات مصر، المادية والروحية، ولم يستنزفوا ثروات مصر الاقتصادية فحسب، بل نشروا الفساد فى البلاد، ودمروا البيوت والمؤسسات الثقافية، ونهبوا الكتب، ودمروا المعابد، وأحرقوها، وأخرسوا الكهنة، فى وقت كانت معابد مصر، مطابخ للثقافة والتنوير، إلى جانب بث العبادة، وهى ترسانة هائلة من المعلومات والعلوم، وخازنة للوعى الاجتماعى والثقافي، اللذين تنير بهما رؤية المجتمع الفكرية، ولذا، كانت مصر مستهدفة دائما، من الغزاة، لتدميرها، رغبة منهم فى تدمير منابع الثقافة المصرية، والسيطرة الكاملة عليها، ولم يكن رجال الدين بمصر، مجرد كهنة، بل كان لهم دور، امتد لتكوين رجال علم، وصناع للمعرفة، بكافة أشكالها، لأن للمعرفة عندهم، قدسية إلهية، ولذلك، يعد الغزو الفارسي، من أسوأ أنواع الغزو، الذى تعرضت له مصر، فقد وصلت مصر إلى شفا الانهيار، فى كافة المستويات،

على يد الغزاة الفرس، الهمج، وقائدهم" قمبيز بن قورش" الذي غزا مصر، عام ٥٢٥ ق م، وقد ساعده اليهود، في مقابل وعدهم ببناء معبدهم في "أورشليم"، فاتخذ من فلسطين قاعدة، للتحرك منها لمصر، وقد قاد "قمبيز" داخل الصحراء المصرية، رجل إغريقي من المرتزقة، كان على دراية بخريطة مصر، وله علاقة وطيدة، ببدو سيناء، ثم قتله الفرس، فيما بعد، دخل "قمبيز" "منف"، وانتقم من أهلها، حيث ذبح ألفي مصري، انتقاما من سكانها، لأنهم قتلوا طاقم السفينة الفارسية، وكان عددهم: مائتين رجلا، أرسلهم "قمبيز"، لفرض شروط الاستسلام، فقاومهم أهل "منف"، وقتلوهم، وفي مدينة "سايس"، قام بعمل همجي، وهو أنه أمر رجاله بإخراج جسد الملك "أحمس"، المحنط، وضربه بالعصا، وحلق شعر جسمه ورأسه، لأنه كان يحتقر العادات المصرية، ولكن الرجال، لم يستطيعوا، لأن الجسد كان حديث التحنيط، محتفظا بجودته وقوته، مما يدل على براعة عمليات التحنيط، التي عرفها المصريون، ولم يتوصل إليها أحد من قبل، فأمر بحرق الجسد، كما قام بضرب معابد "هليوبوليس"، بالحديد والنار، وهدمها وحرقها، وأمر رجاله بتدمير مسلتين، كما حكى هيرودوت في كتبه، وسخر من شكل الإله " بتاح"، في معبده، وجاس خلال الأماكن المقدسة، يقول "ديودوي": إن قمبيز سرق قرصاً كبيرا من الذهب، من مقبرة "أوزماندس"، وهي مقبرة في "الرمسيوم"، كان مدونا عليه أيام السنة، وبعض المعلومات الفلكية، الخاصة بظهور واختفاء النجوم، وقد تم شحن هذا

القرص لبلده" (١١)، وأراد "قمبيز" استكمال غزواته، بالهجوم على النوبة، لكنه هزم وعاد، وأكمل بجيشه، من طيبة، للواحات الخارجة، ومنها لسيوة، فقامت عاصفة رملية فى الصحراء، دفنت جيشه، ولم ينج منه أحد، وأشيع أنه أصابت "قمبيز" لعنة الفراعنة، ففكر "قمبيز" فى الرجوع لبلده، لكنه مات فى الطريق، عام ٥٢٢ ق م (١٢)، وفى عام ٣٤١ ق م، عاد الفرس بحملة أخرى على مصر، وتم احتلالها، لمدة عشر سنوات، حتى غزا الإسكندر مصر، عام ٣٣٢ ق م، ولم يجد مقاومة من الفرس، وقد هلل المصريون للإسكندر، باعتباره المخلص من الاحتلال الفارسى الهمجي، واعتمدت إدارة حكم البطالمة، على النموذج المصرى للحكم، وجعلوا مدينة الإسكندرية، هى العاصمة، وأصبحت الإسكندرية مقرا للتعليم والثقافة، وذلك عن طريق مكتبة الإسكندرية الشهيرة، اعتمد البطالمة على التجارة، ومن ملوكهم: بطليموس، وكليوباترا، وابنها بطليموس الخامس عشر، وهم ينتسبون للقياصرة، وعلى الرغم من أن هذه الفترات، كانت تتميز بالازدهار والاستقرار، إلا أن المصريين عانوا فيها، من التمييز الطبقي، والمظالم المادية، وفساد الإدارة، حتى تفككت الدولة، وضعف الجيش والأسطول، وبهذا، ظهر غزو جديد، وهو الغزو الروماني، سنة ٣٠ ق م، واستمر الحكم الروماني، سبعة قرون، فكان أيضاً، أسوأ وأطول فترات الحكم فى مصر، مما أدى إلى انهيار القومية المصرية، التي حافظ عليها المصريون، آلاف السنين، وقد سرق ونهب الرومان، خيرات مصر، حتى

سموها: "سلة غذاء الأمبراطورية الرومانية"، فقد كانت مصر غنية بمواردها، وأهمها القمح، يقول ألفرد بتلر، عن الحكم الروماني في مصر: "لم يكن لحكومة مصر الرومية، سوى هدف واحد، هو نهب وسرقة الأموال من الشعب المصري، وتقديمها غنيمة لطبقة الحكام الرومان، ولم تكن تفكر في أحوال الناس في الشارع، سواء المادية أم المعنوية" (١٣)، وقام الرومان بتدمير ما تبقى من الهوية، والقومية المصرية، وذلك عن طريق فرض لغتهم وديانتهم، وتدنيس مقدسات المصريين، فقام الرومان بتحريم اللغة المصرية المكتوبة، واعتبروها لغة وثنية ملوثة، ففرضوا ما يسمى: باللغة القبطية، وهى محاولة لاستبدال الحروف اليونانية، بالحروف المصرية، وهى ليست لها علاقة بالمنطوق الفعلى للغة المصرية المتوارثة، وقد جاءت محاولتهم هذه، بعد أن ثبتوا حكمهم في مصر، لفترة امتدت من ٣٣ ق م، وحتى ٦٤٠ م، يقول أنطون ذكري، عالم اللغات، في كتابه: "مفتاح اللغة المصرية القديمة" : "في سنة ٣٨٩ م، حرم الإمبراطو"تيودوس"، الديانة المصرية الوثنية، وقفلت المعابد، وأصبحت الديانة الأرثوذكسية، هي الديانة الرسمية للحكومة، وانتهى استعمال الكتابة الهيروغليفية والديموطيقية، واستعملوا الحروف اليونانية، وأضافوا إليها سبعة أحرف من اللغة المصرية، بالخط الديموطيقي، لأنه لم يكن لها مثيل لفظي، في الأبجدية اليونانية" (١٤)، قام المصريون بالعديد من الثورات، نتيجة لسرقة ثرواتهم، وتعذيبهم، ولكن زحف جيش الحاكم الروماني "جالوس"، من

الإسكندرية لأسوان، وقضي علي تلك الثورات، وذبح الكثير من المصريين، يقول ألفرد بتلر: "إن الروم، كانوا يحصلون من مصر، على جزية علي النفوس، وكانت الضرائب فوق طاقة المصريين" (١٥)، ويقول بعض المؤرخين: "إن مصر كانت تضيف لمالية الدولة البيزنطية، مجموعة كبيرة من المحاصيل، والمنتجات المصرية، وكانت طبقة الفلاحين، مع حرمانها، مرغمة على إعطاء جزء كبير من المحصول، للدولة الرومانية، هذا بالإضافة للضرائب، وتعرضت ثروة مصر، حينئذ، للنقصان والخراب" (١٦)، وهكذا، تحولت مصر لمزرعة، تمد الإمبراطورية الرومانية بالأموال والغلال، وقيل إن الإمبراطورعنف أحد الولاة، لأنه أرسل إليه الضرائب السنوية، زائدة عن الحد، قائلاً: "أنا وليتك على مصر، من أجل أن تقص وبرها، لا أن تسلخ جلدها"، أعطى الرومان لليهود واليونان، امتيازات خاصة، وحرموا على المصريين حمل السلاح، وعندما تعرضت الإمبراطورية الرومانية لهزيمة من البلقان، فى آسيا الصغرى والشام، دخلت الجيوش الفارسية مصر، مرة ثالثة، فأرسل "كسرى برويز"، ملك فارس، جيوشه إلى مصر والشام، فخربوا كنائس القدس، وقتلوا المسيحيين، وعددا كبيرا من المصريين، وسرقوا ونهبوا، وغزا الفرس الإسكندرية عام ٦١٧م، وسيطروا على كل مصر، في عام ٦١٨م، واستمروا بها عشر سنوات، وعندما تولى الملك "هرقل"، حكم روما من(٦١٠-٦٤١)، استطاع أن يهزم الفرس، وغزا عاصمتهم: "المدائن"، وأجبرهم

على الانسحاب من كل الأراضى التى احتلوها، من آسيا الصغرى والشام، وخرجوا من مصر عام ٦٢٧م، وبهذا، عاد الغزو الرومانى لمصر، في عهد هرقل، الذى عين أساقفة ملكانيين فى نواحى مصر، واضطهد المصريين اليعاقبة، وهجم البيزنطيون على الكنائس والأديرة، ونهبوا الأوانى المقدسة، وصادروا الأراضى والممتلكات، واعتقلوا الأقباط، وقتلوهم، أما الغزو العربي، فعلى الرغم من أنهم كانوا أرحم المحتلين، إلا أنهم ساروا على نهج الغزاة السابقين، فى سرقة واضطهاد المصريين، وقد حاول العرب إخفاء هذا الأمر، من كتب التاريخ، لتتحسن صورة احتلالهم، حاول العرب دخول مصر، لمدة خمس سنوات، وذلك لتمسك الدولة الرومانية البيزنطية بمصر، فقد اعتبرت سقوط مصر من يدها، مسألة حياة أو موت، وقال هرقل: "إذا ضاعت الإسكندرية، ضاع ملك الروم"، وبدأ الغزو العربى لمصر، عام ٦٤١م، على يد القائد: عمرو بن العاص، وجعل الفسطاط عاصمة لمصر، واستمر الحكم العربي، مائتين وثلاثين عاما، وفى عام ٨٧٧، استقل أحمد بن طولون بمصر، من الدولة العباسية، وأسس الدولة الطولونية، وبهذا، بدأت نهاية الحكم العربى لمصر، ويبدأ التاريخ الحقيقى لمصر المستقلة، فى العصور الوسطى، وانتهى عهد دفع الجزية لخليفة عربي، يعيش خارج مصر، ويرسل ولاته، ليحكموا مصر، وينهبوا غلالها وأموالها، ثم تعاقبت الدول، بعد ذلك، فجاءت الدولة الإخشيدية، ثم الدولة الفاطمية، وبعدها، الدولة الأيوبية الكردية، ثم الدولة المملوكية، أو المماليك، الذين انتهى

حكمهم، بدخول الدولة العثمانية مصــــر، وإن كــان هنــاك مـــن المؤرخين، من يؤكد استمرار الاحتلال العربــى لمصـــر، لـــيس بكيانه، وإنما بفكره وثقافته، مما جعل كثيـــرين مـــن المصـــريين، يظنون أنهم عرب، ويتساءل أحد الباحثين: هل مصر بلد عربـــي؟، ثم يعد هذا سؤالاً ساذجا؛ لأن إجابته محسومة، ولا يمكـــن الجـــدل فيها، فيقول: "فمصر عربية بالتأكيد، وهذه العروبة تثبتها وتؤكدها، حقائق التاريخ والجغرافيا، ومعطيات الدور الحضـــاري" (١٧)، ثـــم يطرح فى دراسته العديد من الأسئلة: إذا كانت مصر عربية، فمـــا هو مدى إدراك أهلها لعروبتهم؟ وكيف يرى المصـــريون غيـــرهم من العرب؟ وكيف يرى المصريون العلاقة بين العروبة، كطـــرح قومي، وبين الإسلام، كرسالة دينية؟ ولكنه، على مدى الدراسة، لم يستطع أن يقدم إجابة، يقنع بها القاريء، بعروبة مصـــر، وتكـــون الإجابة، ببساطة، أن الغزو العربي، يتشابه مع ســـوابق ولواحـــق الغزوات الأخرى، شكلا ومضمونا، فقد حـــاول العبـــث بالهويـــة المصرية، ومحو معالمها، كما فعل مـــن قبـــل، الـــروم والفـــرس والبطالمة، وكما سيفعل الاحـــتلال التركـــي، والحملـــة الفرنســـية والاحتلال الإنجليزي، ولكن، رغـــم محـــاولاتهم تـــدمير الهويـــة المصري، وطمس معالمها، إلا أنهم لم يستطيعوا ذلك، وهـــذا مـــا سنحاول إثباته، خلال هذه الدراسة، والإسلام هو المكـــون الثالـــث لهوية مصر، كما يقول جابر عصفور فى مقاله (١٨)، فهو يرى أن هوية مصر، لا تنفصل عن عبقرية مكانها، ويتحكم فيهـــا خمســـة مكونات، المكون الأول والأقدم: هو الهوية الفرعونيـــة، والمكـــون

الثاني: هو الغزو الفارسى والبطالمة والرومان، أما المكون الثالث: فهو الإسلام، حتى جاء المكون الرابع، مع الاحتلال الفرنسـي، أو الحملة الفرنسية على مصر، عام ١٧٩٨، فى موازاة تزايد الأثـر الأجنبي، الذى لاتزال الهيمنة فيه للغرب الراسمالي، باسـتعماره الاستيطاني، "الكولونيـالي" ، أولا، ثـم اسـتعماره الاقتصـادي، "الإمبريالي"، وهذه المكونات الأربعة، موجودة، وفاعلة فى الهويـة المصرية، فلاتزال الآثـار الفرعونيـة والبطلميـة والرومانيـة، موجودة، كما لايزال تراثهـا المعنـوى حاضـرا، فـى التـراث الحضارى المصري، أو ما نسميه بالمأثورات الشعبية، بالإضـافة إلى موضعها الذى يدفع للاستلهام فى الآداب والفنون (١٩). وبوقوع الدولة المملوكية عام ١٥١٧، يبدأ عهد الاحتلال العثمانى لمصـر، وبهذا، تحولت مصر، من دولة مستقلة، إلى ولاية عثمانية، يحكمها السلطان العثماني، من اسطمبول، عن طريق نائب له، مقره القلعة، وارتكب الغازى الجديد، ما ارتكبه الغزاة السابقون، من نهب وقتل، فانتشر الرعب بين المصريين، وأمر الوالى بمنع خروج البنـات، إلى الشوارع والأسـواق، ونهـب العثمـانيون القمـح، وسـرقوا المواشي، وطيور الفلاحين، كما حاولوا طمس الكثير من عـادات المصريين، فمنعوا "خيال الضل"، والغناء فى الشـوارع، وإقامـة أفراح للأعراس، ولم تتوقف عملية عثمنة مصر علـى العـادات، فحسب، بل تم تغيير المكاييل والموازين المصرية، واستبدال بهـا مكاييل وموازين من تركيا، وألزموا الباعة والتجار باسـتخدامها، وجعلوا قوانين الزواج والمهور، مجحفة للمرأة، فبعـد أن كانـت

للمرأة المصرية مكانتها، عانت من القهر والذل، يقول أحد المؤرخين: "إن الست المصرية، كان لها مكانة محترمة في المجتمع المصري، وكانت هي المسؤولة عن بيتها، ومن أسماء السيدات التي كانت منتشرة، في ذلك الوقت: ست الكل، وست الناس"، ظلت مصر تابعة للدولة العثمانية، حتى تولى محمد على حكم مصر، واستقل بها، فقد استطاع أن يدرك أهمية مصر، وقال: "إن المصريين غير فاهمين قيمة أنفسهم، ولا قيمة بلدهم مصر"، وخاض محمد علي، في بداية حكمه، حروبا ضد المماليك والإنجليز، حتى سيطر على مصر، تماما، ثم خاض حربا، بالنيابة، عن الدولة العثمانية، في جزيرة العرب، ضد الوهابيين، ثم وسع دولته جنوبا، فضم السودان، استطاع محمد على أن ينهض بمصر، عسكريا وتعليميا وصناعيا وزراعيا، فجعل من مصر دولة كبيرة، ذات أهمية، حتى تفتحت مصر على الغرب، للمرة الأولى، وذلك، بقدوم الحملة الفرنسية على مصر، بقيادة نابليون، ١٧٩٨-١٧٩٩، وما أعقب ذلك من وجود فرنسي في مصر، حتى عام١٨٠٢، البداية التقليدية للتاريخ الحديث.

مصر الحديثة من القرن الثامن عشر إلى الاستقلال:

كانت مصر العثمانية في القرن الثامن عشر، منهارة تماماً، حيث كانت لاتزال تحكمها فرقة من المماليك، وكانت السلطة السياسية والعسكرية، تتركز في أيدى النخبة المملوكية، المنحدرة من الحكام القدامى، المؤلفة من الأتراك والشراكسة الأسيوية، غالبا ما

كانت مختلطة بالزواج، مع السكان المحليين، ولكن السلطة القضائية والدينية، على العكس من ذلك، كانت في أيدي أبناء البلد الأصليين، وقد بقي الدين، والدائرة المرتبطة به من القانون، متأصلا في نخبة من أهل البلد المصريين، من الفقهاء والعلماء، الذين كانت مرجعيتهم، مستمدة من الأزهر، محور ومنارة التقاليد السنية، في العالم الإسلامي، وكان الفقهاء مستقلين، تقليديا، عن السلطة السياسية، وقد كان هذا، بمثابة العنصر الرئيسي، والجوهري، في استمرار ما يسمى "بالصبغة المصرية" (٢٠)، ويذكر جانكوفسكي: أن "الأعمال الأدبية، سواء في العهد المملوكي، أو العثماني، تشير إلى أن المصريين المثقفين، لم يكونوا قد غمسوا هويتهم بالكامل في الإسلام، ولكنهم كانوا يحتفظون بوعي حاد، بخصوص مصر، كإقليم خصب، وكأرض للتقاليد الكبرى، والروعة التاريخية العظيمة، ومؤخرا، كقلعة، للدفاع عن الإسلام، ضد من يعتدى عليه، وبالنسبة لبعض المصريين، على الأقل، كانت أرض مصر، "الديار المصرية"، كيانا، لا يمكن تحديده، له مغزاه، عاطفيا، داخل المجتمع الإسلامي" (٢١). هل كانت الحملة الفرنسية على مصر، هي موعد التاريخ معنا، لبداية النهضة؟ فالمستشرقون، يرونه الناقوس الذى صحا على دقاته المصريون، ويتحدث الجبرتي عن دهشة المصريين، أمام رجال الحملة، فيقول: "من غريب ما رأيته في ذلك المكان، أن أحدهم أخذ زجاجة من الزجاجات، الموضوع فيها بعض المياه المستخرجة، فصب فيها شيئا من كأس، ثم صب

عليها شيئاً من زجاجة أخرى، فعلا الماءان، وصعد منه دخان ملون، حتى انقطع وجف ما في الكاس، وصار حجرا أصفر، فقلبه على البرجاس، حجرا يابسا، أخذناه بايدينا، ونظرناه، ثم فعل كذلك، بمياه أخرى، فجمد حجرا أزرق، وبأخرى، فجمد حجراً ياقوتيا، ثم أخذ شيئاً قليلاً جدا، من غبار أبيض، ووضعه على السندال، وضربه بالمطرقة بلطف، فخرج له صوت هائل، كصوت القرابانة، انزعجنا منه، فضحكوا منا"(٢٢)، ولم يدهش رجال الحملة أهل مصر، بذلك وحده، وإنما أدهشوهم، أيضا، بتلك المطبعة التي حملوها معهم إلى مصر، والتي كانت توافي المصريين، بين الحين والحين، بالمنشورات، التي تحثهم على المسالمة والسكينة، فكانوا يذهبون لمشاهدتها، ويرقبون عملية الطباعة، وهي تجري أمامهم، ثم أنشأ الفرنسيون صحيفتين، ولكنهما كانتا تكتبان باللغة الفرنسية، وللجالية الفرنسية، كذلك أقاموا مسرحاً للتمثيل، ومدرستين لتعليم أبناء الفرنسيين، ومكتبة عامة، وقد جمعوا في هذه المكتبة، ما أتوا به معهم من كتب أوروبية وعربية، إلى جانب ما جمعوه من كتب، أتوا بها من المساجد والأضرحة، وإلى جانب ذلك، أنشأوا مجمعا علميا، لدراسة أحوال مصر، الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية والثقافية، ثم ليكون بمثابة هيئة استشارية للأمور، التي تطلبها منهم الحكومة (٢٣)، وهكذا، كانت الحملة الفرنسية، مجالا لاحتكاك الفكر الغربي، بالعقلية المصرية الشرقية، فكان لذلك من الأثر، ما نجده في مثل قول الشيخ حسن العطار: "وإن بلادنا، لابد أن

تتغير أحوالها، ويتجدد بها من العلوم والمعارف، ما ليس فيهــا" ، وهناك رأى آخر، مبنى على عدم تأثر المصريين بتلك الحملــة، التى استمرت ما يقرب من العامين؛ لأن أكثر ما كانت تعمله، لم يكن من أجل المصريين، وأن رحلة النهضة، جاءت بعــد ذلــك، على يد محمد علي، ولكن الواقع، أن محمد علي، لم يقصد أيضاً، نهضة المصريين، حيث كان كل هدفه، إنشاء جيش قوي، ووطن به الأمن الداخلي، يدفع به غارات المعتــدين، وتكــون وســيلته لتحقيق مآربه فى الخارج، ولكن، تبقى حقيقة، هى أن حكومــة محمد علي، كان عليها أن ترسم البداية الحقيقية، لمصر الحديثة، حتى وإن كان حكمها، أبعد من أن يكون خالياً من بعض الظلال والمصاعب (٢٤)، كان محمد على ضابطا ألبانيا، وقد حصل، بعد ذلك، على لقب باشا، بعد أن وصل إلى مصر، مع القــوة التــى أرسلتها اسطنبول، فى عام ١٨٠١، بعد انسحاب الفرنسيين، وقــد استطاع محمد علي، بمهارة، أن يضمن لنفســه الســيطرة علــى القاهرة، مما عاد عليه فى عام ١٨٠٥، باعتراف الباب العالى له، بلقب والٍ، وفى ١٨١١، جمع المماليك فى كمين القلعــة، قــتلهم على أيدى قواته، وأنهى بذلك، حقبة، امتدت لقرن مــن الزمــان (٢٥)، وتولى محمد على الإصلاحات، ففى عــام ١٨٢٥ أنشــئت مدرسة حربية، وفى العام التالى أنشئت مدرسة للطب، ليشــرف خريجوها على علاج رجال الجيش، ثم أنشئت، بعد ذلك، مدرسة للصيدلة، وأخرى للطب البيطري، وثالثة للهندسة، ثــم زاد عــدد المدارس، بعد ذلك، حتى أصبحت ثلاثا وستين، ما بين ابتدائيــة

وتجهيزية وخاصة، وعنى معظمها بالفنون الحربية، ولكن، عقبة هائلة قابلت هذه الحركة، فالمصريون، لا يستطيعون تدريس تلك العلوم، والصناعات متأخرة، فكان لابد من الاستعانة بالأساتذة الأجانب، القادمين من الخارج، ولكن المصريين، لا يعرفون لغتهم، فكان لابد من الاستعانة بالتراجمة، السوريين والمغاربة، ثم أرسلت البعثات، وعاد هؤلاء المبعوثون، وأصبحوا أول صلة حقيقية، بين مصر، وبين الثقافة الأوروبية، في العصر الحديث (٢٦)، فقد رأوا في أوروبا، علما وحضارة، ورأوا بلدهم مصر، في أول الطريق، لبناء نهضتها، فعملوا على السير بها شوطاً كبيرا، في ذلك الطريق، تولى هؤلاء المبعوثون التدريس، بالمدارس المصرية، وعملوا على نقل الثقافة الغربية، عن طريق الترجمة، فعمدوا إلى مراجعة القواميس العربية، وتعريب المصطلحات، فاستفادت العربية ثروة جديدة، وكان أنشط هؤلاء المبعوثين: رفاعة الطهطاوي، وهو الذى اقترح إنشاء مدرسة الألسن، لسد حاجة البلاد من التراجمة، فعُهد إليه بإدارتها، واستطاع خريجوها أن يترجموا ما يقرب من ألفى كتاب، وعرّب هو وحده، اثنتى عشرة رسالة، في مختلف العلوم والفنون، وأنشئت المطبعة الأميرية عام ١٨٢٢، وظهرت، بعد ذلك، مطابع أخرى، فساعد ذلك على اتساع دائرة الثقافة، ومما كان له أثره في هذه النهضة، ظهور" الوقائع المصرية" ، عام ١٨٢٨، وكان يشرف على تحريرها، الشيخ حسن العطار، وتصدر باللغة التركية، ثم صدرت، بعد ذلك، باللغتين: التركية والعربية، ثم

بالعربية فقط، فقد كانت تقتصر على الأخبار الرسمية، حتى تولى رفاعة الطهطاوى أمرها، فنهض بها، نهضة كبيرة، واختفت الأخبار التافهة، وحلت محلها الأخبار المشوقة، والقطع الأدبية المختارة، ولكن الشعب المصري، فى ذلك الوقت، لم يستطع الاستفادة من كل هذه الإصلاحات، التى عملها محمد علي، يقول عبد الرحمن الرافعي: "إن الشعب لم يتحسن من الشقاء، فى عهد محمد علي، فقد وقع عليه إرهاق، ومظالم كثيرة..إن أعمال الإصلاح التى تمت فى عصر محمد علي، لم ينتفع بها الجيل الذى عاش فى ذلك العصر، بل انتفعت بها الأجيال التى توالت بعده، أما جيل محمد علي، فقد عانى أعمال السخرة والإرهاق، ولم يتذوق طعم الحرية الشخصية، ولا حق الملكية، فلعلك تذكر أن محمد على قد تملك كل أراضى مصر، ووضع نظام احتكار الحاصلات الزراعية، وبيعها، كما احتكر التجارة والصناعة، وقد أساء هذا النظام إلى الشعب، إساءة كبرى، لأنه ضرب عليه حجاباً من الفقر والجمود" (٢٧)، ولم يتردد محمد علي، فى العمل من أجل الاستمرار فى سيطرته، وفى النهاية، استطاع أن يستصدر فى عام ١٨٤١، فرمانا، يضمن له الحق فى توريث الحكم، داخل اسرته، وكحاكم، أصبح هكذا بالفعل، مستقلا، على الرغم من أنه استمر فى الاعتراف بتبعية ظاهرية، للسلطان العثمانى (٢٨). وضربت النهضة بجذورها فى الأرض المصرية، رغم كل شيء، ولم يكن من اليسيرعلى الخديوى عباس، ولا على الخديوى سعيد، من أبناء محمد علي، أن يوقفا نمو البراعم

فى التربة المصرية، لأن الأرض قد هيئت، بفعل الاحتكاك بين الشرق والغرب، والجذور التى وضعها أعضاء البعثات، فلم يكد الربع الثالث من القرن التاسع عشر، يتم دورته، حتى كثرت المدارس الأجنبية، كثرة، لم تعرفها مصر من قبل، فبلغ عددها سبعين مدرسة، ثم يؤلف رفاعة الطهطاوى كتابه المعروف: "المرشد الأمين، إلى تعليم البنات والبنين"، يصور فيه حاجة البلاد إلى تثقيف الفتاة، أم المستقبل، ولا يكاد يمضى عام واحد، على ظهور كتابه، حتى تفتتح أول مدرسة للبنات، وينتشر الوعى الثقافي، بين الرأى العام، وكان من الطبيعى أن تكثر المطابع، لتقدم الغذاء العقلي، وتنتشر الصحافة المصرية، فزادت الصحف العربية، على عشرين صحيفة، وكذلك الصحف الأجنبية، ثم ظهرت حركة إحياء القديم، وأنشئت دار الكتب، ودار الأوبرا، والمسارح، وتوسعت حركتا الترجمة والتأليف، ثم ظهر جمال الدين الأفغاني، الذى أضاف مشعلا آخر، له خطره، كان فيلسوفا، عشق الحرية، وجاب الدول الإسلامية، ونادى بتحرير العقول، وتكتل المسلمين، والتف حوله جمع كبير من المثقفين، وتتلمذ على يديه مفكرون وكتاب، مثل: الإمام محمد عبده، ومحمود سامى البارودي، وعبد الله النديم، وسعد زغلول، وقاسم أمين، وغيرهم، وقيل إن الأفغانى، هو منشيء" الماسونية" فى مصر، ولاشك أن بذور الحرية التى نبتت فى ذلك الوقت، هى التى دفعت العرابيين إلى ثورتهم، وهكذا، استمرت الحياة الفكرية فى مصر، تتفجر ينابيعها قوية، رائقة، حتى عهد الاحتلال

الإنجليزي، فنضبت كثير من هذه الينابيع، وحورب التعليم بشتى الوسائل؛ لأنه النور الذى يكشف جريمة الاستعمار، كما تمت محاربة اللغة العربية، فنرى وليم جاردنر، يصدر كتابا عنوانه: "اللغة العامية العربية"، يحبذ فيه استعمال لغة الحياة اليومية، ونرى إنجليزيا آخر، يترجم الإنجيل، إلى ما أسماه: "اللغة المصرية"، وخلاصة القول، أن الفترة الأولى من عهد الاحتلال، كانت فترة ضعف عام، فى تاريخ الحياة المصرية، واستمر هذا الحال، حتى انبعثت الحركة القومية، واشتد ساعدها، وأخذت تصارع القوى الأجنبية، وتسعى للسيطرة على زمام الحياة الفكرية والاجتماعية (٢٩)

الشخصية المصرية بين العرق والدين والجنس:

كانت صلة مصر بالحياة الغربية، فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، صلة ثقافية، أوجدها إرسال البعثات، واستدعاء الأساتذة الأوروبيين إلى مصر، وحركة الترجمة، التى قام بها المصريون العائدون من بعثاتهم بأوروبا، وقويت هذه الصلة، فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، حين استعانت مصر بالأوروبيين، على نطاق واسع، ثم كان الاحتلال، وسيلة أخرى من وسائل الاتصال، بين الحياة الشرقية فى مصر، والحياة الغربية، واستمرت الصلة تزداد، وتتسع دائرتها، فى الفكر، وفى الحياة الاجتماعية، حتى يومنا هذا، وعلت الدعوة إلى الأخذ بأساليب الحضارة الأوروبية، وكان أصحابها من ذوى الثقافة

الغربية، حيث اقترن في أذهانهم، حاضر الشرق الضعيف، بتقاليده الموروثة، ويدعو أحد الكتاب، إلى الأخذ بأساليب الحضارة الغربية، في مادتها وروحها، فيقول: "إن السبيل إلى الوصول إلى مثل ما وصلت إليه الحضارة الغربية، لا يكون إلا بأخذنا بأساليب هذه الحضارة..بمادتها وبروحها، أما أن نتخذ من الحضارة الغربية عدواً لدودا، وندعو إلى عصبية شرقية، فإننا نسير إلى الاضمحلال، لا محالة" (٣٠). وقد أخرج كل هذا، فريقا من المصلحين، رأوا أن الانسياق وراء تقليد الغربيين، في كل شيء، سوف يفقد الأمة إحساسها بكيانها، ويدفعها إلى الفناء في الحياة الغربية، فنادوا، بأن النهضة، لا ينبغي أن تقوم، إلا على أساس التمسك بتقاليدنا وديننا، فيكتب رفيق العظم، أحد تلاميذ الشيخ محمد عبده، مبيناً أن نهضتنا الصحيحة، لا تقوم إلا على أساس تنقية الدين، من الشوائب التي علقت، به على مر السنين، ثم الالتفات، بعد ذلك، للإصلاح المدني، بعد أن تكون الأمة كلها، قد وعت دينها، على حقيقته، ثم يؤيد رأيه، بالرجوع إلى التاريخ؛ فأوروبا لم تنهض، إلا بعد الإصلاح الديني، الذى دعا إليه "مارتن لوثر"، في القرن السادس عشر (٣١)، ثم كان الإصلاح المدني، بعد تحرر العقول، من كل قيد زائف، وكان الداعون إلى الإصلاح، على أساس التمسك بالحضارة الإسلامية، والتقاليد الشرقية، لا يفتأون يحذرون، من الاندفاع وراء تقليد الغربيين، تقليدا لا يستند إلى واقع حياتنا (٣٢). وكان هذا التردد، بين المحافظة على الموروث، والأخذ بالأسلوب الغربي في الفكر،

وفي الحياة الاجتماعية، يظهر بصورة واضحة، فـــي أدب تلــك الفترة، وهذا التردد أيضا، هو الذى حقق التوازن، عبر العصور، فى الهوية المصرية، فمصر، بلد متدين، بطبعه، والمصـــريون، متمسكون بالدين وشعائره، ورغم توالى الغزوات عليهم، وتعـــدد المذاهب والديانات، إلا أنه، لا تنقطع أبداً صلتهم بـــالله الواحـــد، فسواء كانوا يهودا، أم مسيحيين، أم مســـلمين، أم علـــى ديانـــة أخرى، فالله هو المعبود الأوحد، وهو مفرج الكرب، وكل يتوسل إليه بالطقوس، التى يراها تريحه، أو تحقق ما يصبو إليه.

منذ عام ١٨٠٧، وإنجلترا تحاول احتلال مصر، وذلـــك، عنـــدما أرسلت حملة فريزر، ولكنها هزمـــت، أمـــام مقاومـــة الشـــعب المصري، وفى عام ١٨٨٢، انتهزت بريطانيـــا فرصـــة أحـــداث الثورة العرابية، واستطاعت أن تحتل مصر، حتى حصلت مصر على الاستقلال الشكلى فقط، بتصريح ٢٨ فبراير ٩٢٢١، والعمل بدستور ١٩٢٣، وظل هذا الاستقلال، شكلياً فقط، بينمـــا ظلـــت بريطانيا، محافظة على وجودها العسكرى فـــى مصـــر، وظـــل المصريون يكافحون، لإنهاء ما تبقى من الاحـــتلال، حتـــى قـــام الانقلاب العسكري، فى يوليو ١٩٥٢، على يـــد مجموعـــة مـــن ضباط الجيش، وتم الجلاء بالفعل، عام ١٩٥٦، فى فتـــرة حكـــم عبد الناصر، وبهذا، عادت مصر، ولأول مرة، منذ الفراعنة، إلى المصريين، ليحكمها المصريون، ولكن للأسف، لـــيس بصـــورة كاملة، وذلك لأن الحكام الذين حكموا مصر، بعد الملكية، ولأكثر

من ستين عاما، اعتنقوا فكر القومية العربية، وظهر ذلك جليا، فى فترة حكم عبد الناصر، الذى أرسل جيوشا لفلسطين، وجيوشاً لليمن، حتى انتهى أمره، بهزيمة يونيو ١٩٦٧، وغزو اليهود لسيناء، واحتلال مدن القناة، ودخلت مصر مرحلة أخرى، من عدم الاستقرار، فقد بدأ عبد الناصر يتوجه بمصر إلى العروبة، فطرح فكرة القومية العربية، كتوجه سياسي، من موقع السلطة، فى أكبر بلد عربي، فخرج بالقومية العربية، عمليا، ربما، وللمرة الأولى فى تاريخها، من نطاق التنظير النخبوى الرومانسي، إلى ميدان العمل السياسى الحقيقي، وقد لقى توجه عبد الناصر هذا، قبولا، داخل مصر، وفى الأقطار العربية، ولكنه، جعل العروبة، بالنسبة لمصر، أقرب إلى الضرورة العسكرية الاستراتيجية، فحسب، ودون تركيز على ضرورة الوعى الجماهيري، فكانت بدايات التحرك المصرى الرسمي، فى عهد عبد الناصر، نحو فكرة الوحدة العربية، جاءت من منطلق الدفاع العسكرى المشترك، بين مصر وسوريا، عام ١٩٥٤، ولكن كان استقبال المصريين، شعباً ونخبة، لهذا الطرح القومي، مثيرا للقلق، فقد ظهر، مع بداية الستينيات، وبعد حدوث الانفصال، والتدخل المصرى فى اليمن، ومن قبلها فلسطين، شعور، بأن اهتمام مصر بالقضايا العربية، وعملها من أجلها، هو نوع من التضحية، على حساب احتياجات مصر نفسها، وظل المثقف المصري، لا يعنيه معرفة الكثير عن القضايا العربية (٣٣)، حتى جاءت هزيمة يونيو، ١٩٦٧، كنتيجة طبيعية، لهذا التوجه القومى العربي، ونقطة

فاصلة، فى تاريخ التجربة الناصرية، وما ترتب عليها، من نتائج على الأرض، فقد صنعت شرخا ضخما فى شرعية نظام عبد الناصر، واهتز، بشكل كبير، وزن القيادة الناصرية، وكانت الصفقة، بالنسبة لأمريكا، سيناء، فى مقابل تصفية الناصرية، وأصابت حرب ١٩٦٧ جيل عبد الناصر، بإحباط وانكسار، ونتيجة لهذا الانهيار، عاد قطاع كبير من هذا الجيل، إلى الدين، كبديل، للنموذج القومى العربي، واتضح، أن عروبة مصر، فى عهد عبد الناصر، كانت شكلية، ارتبطت به، بشكل شخصي، فقد اصطنعها، ليصنع لنفسه زعامة عربية، ثم أتت وفاته فى سبتمبر ١٩٧٠، تؤذن بانتهاء تيار عروبى فى مصر، ومهدت تلك الفترة، لظهور السادات، الذى اتجه إلى أوروبا وأمريكا، وعلت دعوة الصفوة، إلى التوجه إلى البحر المتوسط، أو الهوية المتوسطية، وأعاد السادات طرح سؤال الهوية فى مصر، من جديد، فبادر إلى إيقاظ النزعة الفرعونية، كمقابل لعروبة تجربة عبد الناصر، بل إنه عمل على خلق صورة فرعونية لنفسه، شخصيا، ولعل أوضح تعبير عن هذا الاتجاه، ما قاله بنفسه للرئيس الأمريكي: جيمي كارتر، ذات مرة: "إننى لا أحكم مصر، طبقا لأسلوب جمال عبد الناصر، وإنما أحكمها، طبقا لأسلوب رمسيس الثاني" (٣٤)، ومن المعروف، أن أهم الإجراءات التى اتخذها السادات، لضرب التيار الناصري، وضرب اليسار المصري، عموما، إطلاقه جماعات الإسلام السياسى، وسماحه لها بالعمل، منفردة، فى الشارع، وفى مؤسسات المجتمع المدني،

من نقابات وجامعات وسواها، وكان لهذا الأمر، تاثير سلبي، على الفكرة القومية فى مصر، من ناحيتين؛ فمن الناحية الأولى: ضرب التيار الناصرى واليساري، وإضعاف الفئات الحاملة للقومية العربية، وهى الطبقة الوسطى المستنيرة، ومن ناحية أخرى، أصبح كثيرون ممن يقبلون العمل فى إطار التصور القومي، يفعلون ذلك، من منطلق: إن لنا فى العالم العربي، إخوة فى الله، ولأن أوطانه، هى بلاد إسلامية، وهكذا، عمقت فترة حكم السادات، الازدواجية القديمة، بين العروبة والإسلام (٣٥)، مما أقلق الإخوة الأقباط، من هذا التوجه العروبي، فقويت عندهم الهوية المتوسطية لمصر، وبخاصة، بعد ما مرت به مصر من محن وإحباطات، أضعفت الكثير من الروح المصرية، كما ظهر تيار وطني، يسعى لإحياء الهوية المصرية الخالصة، أو الفرعونية، البعيدة عن التلوث، بمقومات دخيلة على الشعب المصري، ولا تعبر عن حضارته، التى حكمت العالم قديما، وترتكز أفكار هذا التيار، على قاعدة، أن مصر، هى مهد الحضارات، وأصلها، ولذا، لابد أن تعود مصر، لدورها الريادى العظيم، والحاكم للعالم كله، كما كانت من قبل، وتظل مصر، هى القوة العالمية الحديثة، وذلك، بالاعتماد على ما تتمتع به مصر، من تراث حضارى عظيم، نور العالم كله، منذ القدم، إلى الآن، وقد تبلورت فكرة القومية المصرية، فى القرن التاسع عشر، مع بداية ظهور علم المصريات، واهتمام العالم الأوروبى بالحضارة المصرية الفرعونية، لدرجة الهوس بها، وبألغازها، ومحاولة

كشف أسرارها، وكان من المثقفين الذين نادوا بالقومية المصرية: أحمد لطفى السيد، وسلامة موسى، وطه حسين، وهشام حتاتة، كان طه حسين يقول، بخصوص القومية المصرية الأصيلة، سنة ١٩٣٣، فى مجلة" كوكب الشرق" : "إن الحضارة المصرية والفرعونية، متأصلة فى نفوس المصريين، وستبقى كذلك، بل يجب، أن تبقى، وتقوى، والمصرى فرعوني، قبل أن يكون عربيا، ولا يطلب من مصر، أن تتخلى عن فرعونيتها، وإلا سيكون معنى ذلك: اهدمى يا مصر أبا الهول، والأهرامات، وانسى نفسك، واتبعينا، ولا تطلبوا من مصر أكثر مما تستطيع أن تعطي" (٣٦)، وفى القرن التاسع عشر، أيضا، حاول الخديوى إسماعيل، أن يوسع من الإمبراطورية الأفريقية، التى كان محمد علي، هو أول من كرس نفسه لها، كانت عملية الاختراق نحو خط الاستواء، وتندرج، فى الوقت نفسه، فى إطار مشروع جغرافي، على جانب كبير من الأهمية، وهو العثور على منابع النيل، وفى عام ١٨٦٩، حصل إنجليزي، يدعى صمويل بيكر، على حكم الإقليم السوداني، ومن هناك، قاد بعثات نحو بحيرة "ألبرت"، وفى عام ١٨٧٤، اندفع إنجليزى آخر، وهو جوردون باشا، حتى بحيرة "فيكتوريا"، بصحبة بعض المستكشفين، الإيطاليين والفرنسيين، وفى العام التالي، تجاوز المصريون حدود إريتريا، واستولوا على موانيء صومالية، مثل: "زيلع"، و"بربرة"، وبدأوا حملة ضد إثيوبيا، وإمبراطورها، ولكن الجيش المصري، هزم، على أيدى الإثيوبيين، عام ١٨٧٥، واضطر

للتخلى عن إمبراطورية بالغة الاتساع، كانت ستشمل كل إفريقيا الشرقية، ولكن الساحل الإريتري، مع ميناء "مصوع"، بقى تحت السيطرة المصرية، واستطاع إسماعيل، بالتالي، التوجه لتدعيم سيطرته على السودان، ومدها نحو دارفور، وكردوفان، بعد أن هزم السلاطين المحليين، وأصبح جوردون حاكما عاما للسودان.

وهذه الحادثة، إن دلت على شيء، فإنها تشير إلى محاولة حكام مصر، والشعب المصري، تأصيل الانتماء للقارة الإفريقية، وذلك بحكم الموقع الجغرافي.

إن مصر منظومة كاملة، من عدة هويات، متعانقة ومتجانسة، بدءا من الفرعونية والإفريقية، مرورا بالرومانية واليونانية والفارسية والقبطية والسوريالية، وانتهاء بالمتوسطية، عند انفتاحها على الغرب الأوروبي، ثم أخيرا، الغرب الأمريكي، بحكم توجه الشباب لهذا النموذج الحضاري، الذى فتن العالم، وهكذا، يصبح التنوع فى الهوية المصرية، تنوعا خلاقا، يصنع مصر نفسها، محققا لشعبها، كل ما يحلم به من حرية، وعدالة اجتماعية، وكرامة إنسانية، واستقلال وطني، الأمر الذى يقود إلى اللحاق بركب التقدم، فمصر، بهذا الانتساب الواسع، والمتعدد، تكاد تكون دولة نادرة المثال، ولا ينبغى أن يكون ذلك، مصدرا للصراع، بل يمكن أن يكون دافعا للتوحد والاندماج، فالتنوع، لا يحول دون الوحدة، والاختلاف الحضاري، يفضى بالوعى الثقافى والعلم، إلى الثراء الوجدانى والإنساني، فإذا كانت الأمة المصرية، طوال التاريخ،

تعرضت لعمليات غزو، ومحاولات محمومة، لتبديل ملامحها النفسية والمزاجية والدينية، إلا أن كل تلك الهجمات، لم تفلح في تغيير سماتها الأصلية، فلا أصبحت شيعية، مع الحضور المتغلغل للفاطميين، ولا صارت عثمانية، إبان تعاظم الإمبراطورية العثمانية، ولا استطاع الإنجليز، رغم احتلالها لمدة سبعين عاما، تغيير شعبها، ومحو تراثه الفني؛ ذلك لأن طبيعة الشعب المصري، الثورة دائما، على كل محاولة لاختراقه من الخارج، فمن خلال العديد من الثورات، والمقاومة، والمقاطعة، "ظلت مصر بللورة، تجمعت فيها عصارة الحضارات الأصيلة، التي عاشتها، منذ عصر الأسرات، حيث قدمت للعالم، إسهامات بالغة الأهمية، في الفلسفة والطب والفلك والفنون والنحت والعمارة" (٣٧)، فهوية المصريين، ظلت كما هي، وكما جبلوا، منذ خلقوا على ضفاف النيل، محبون للاستقرار والزراعة، والتكاتف والتجمع، لا يكاد يزعجهم التكدس حول الوادي، ميالون، بالفطرة، للتدين الوسطى البسيط، الذى يرتوى من أعذب الدعوات، التى تبشر ولا تنفر، قادرون على احتواء الغريب، بحيث يأنس إليهم، حتى ولو جاء معتديا، فهوية المصريين، وضعوها لأنفسهم، وهى تناسبهم، ولا يمكن تصورهم بدونها، وهكذا، يراها الآخرون، أما عندما يفرض مكون بعينه، على الهوية المصرية، قسراً، تكون النتيجة، التنافر والعداء، فيما بينهم، ولقد شهدت مصر، لحظة تاريخية مجيدة، من لحظات التنوع الخلاق فى الهوية، وهى لحظة ثورة ١٩١٩، التى رفعت شعار: "الدين لله والوطن للجميع" ، فكانت النتيجة: أن

اشترك أقباط مصر ويهودها ومسلموها، فى وضع دستور ١٩٢٣، على أحدث النظم السياسية، وأكثرها تقدما، ولم تعرف مصر، طوال عصرها الذهبي، من الحقب الليبرالية، ما يختزل هويتها، فى عنصر دون غيره، بل حرص الجميع، على تأكيد صبغة التنوع، لأنها فاعلة، وناجعة، أما عندما تدخلت عوامل خارجية وداخلية، فى ترجيح عنصر على عنصر، اختل التوازن، ومثال ذلك، عندما تحالف الملك فؤاد، مع الاستعمار البريطاني، ووجد يد العون، فى جماعة الإخوان المسلمين، التى كانت متعاونة، بدورها، مع الاحتلال البريطاني، كذلك فعل ابنه فاروق، فاختل التوازن فى الهوية، وكانت الصراعات، وتكرر ذلك مع فترة الاستبداد، فى عصري: السادات ومبارك، خلال تعاونهما مع جماعة الإخوان، برعاية الولايات المتحدة الأمريكية، الإمبراطورية الجديدة، التى أوصلت الإخوان لحكم مصر، والهدف من ذلك، هو تدمير صيغة التنوع الخلاق، للهوية المصرية، ولكن لا يمنع ذلك، من الإقرار، بأن ثمة مثالب فى الشخصية المصرية، ولكنها ليست أصيلة، حتى بعد مرورها بأسوأ عاصفة فى القرن العشرين؛ وهى الانفتاح الاستهلاكي، الذى انفجر عام ١٩٧٤، مثل بركان، أطلق حممه نحو عالم المال، بصورة محمومة، وصادمة، جرت البلاد إلى مواقف تعسة، استمرت، منذ فترة السادات، وترسخت، بفعل سياسات مبارك المدمرة، حتى وصلنا لأسوأ فترة حكم فى التاريخ، وهى حكم الإخوان، الذى كاد يعصف بالهوية المصرية عصفا.

سلبيات فى الشخصية المصرية:

لقد حاول كثير من المفكرين والكتاب، دراسة العقلية المصرية، من أجل التوصل إلى معرفة خصائصها، ومن بين هؤلاء، الناقد محمد مندور الذى رأى، من خلال دراسته بالخارج، أن العقلية المصرية، سلبية، بينما عقلية الغربيين، فعالة، فنحن، بلا ريب، لسنا دون أحد قوة. ولكننا، لانكاد نتخطى دور التقبل والتحصيل، وقد ينجح بعضنا فى الجدل، لكنه، قلما يعدو فك الأفكار الأساسية، كما يفك النقود إلى وحدات من البرونز، ولا يقف تأثير العقلية القابلة، عند ميدان المعرفة، فحسب، بل يمتد إلى الحياة العملية، ذاتها؛ فترى الكثيرين منا، حتى المثقفين، ضيقى الحيلة، سيئى التصرف، قليلى الاعتماد على النفس، وعن أسباب ذلك، يقول مندور: "لعل من أكبر الأسباب التى كيفت العقلية المصرية، على النحو الذى ذكرنا، تلك الحقيقة الواضحة، وهى أنه قد يكون عندنا تعليم، ولكن، مما لا شك فيه، أنه ليست لدينا ثقافة، فهناك شيء اسمه: أمية المتعلمين، فالتعليم شيء، والثقافة شيء آخر، وإن كان من الممكن أن يصبح التعليم، إذا أقيم على مناهج سليمة، ونهض به أساتذة أكفاء، وسيلة من وسائل التثقيف والتعليم، كما نلاحظ عندنا، تلقين المعارف وأما الثقافة، فتكون للملكات" (٣٠)، فللتعليم عندنا، كما يقول مندور، دور سلبي، ومتسبب فى تخلف العقلية المصرية، عن غيرها، من عقول الغرب، ويمكن أن يكون له دور إيجابي، إذا نهضنا به، نهضة

شاملة، ويرى مندور، أن ثمة علاقة بين العلم والخُلق، وقديما قال أحد المفكرين: إن علماً بلا خلق، خراب للنفس، فماذا يستطيع فى مجال العلم، رجل لا يملك، حتى الثقة بالنفس، والاعتزاز بكرامته؟ ويهيب مندور بالهيئات الاجتماعية، أن توفر للعلماء والباحثين، سبل العيش الكريم، وتمكنهم من وسائل البحث، ويتساءل: متى وضعنا معملا تحت تصرف عالم؟ أو رزقا ضرورياً فى متناول أديب؟ فكيف السبيل لهذا العالم، أو ذاك الأديب، أن يظهر مواهبه، فى بلاد، بلغ فيها التفاوت فى الثراء، مبلغاً، عض معه الفقر، الملايين من البشر، الذين لا يمكن أن نعثر بينهم على نفر، ولو قليل، ممن حباهم الله، مواهب النفس، إذن، فعدم تهيؤ الجو الثقافى الصحيح، فى منازلنا، ودور تعليمنا، من جهة، وفساد نظمنا الاجتماعية والاقتصادية، من جهة أخرى، عاملان كبيران، فى تكييف العقلية المصرية (٣٩)، ويرى مندور، أن علاج ذلك، فى إصلاح النظام؛ "فاليوم الذى نؤمن فيه بأن لكل فرد أن يستغل ملكاته، وأن جهده، لابد أن يقويه، على نحو جدير بمستوى الإنسانية، واليوم الذى نؤمن فيه بأن للفكر الإنسانى كرامة، لا تدانيها كرامة المال..هو اليوم الذى سيعتز فيه المصري، بألا تكون عقليته سلبية قابلة، بل إيجابية فاعلة" (٤٠)، ويرى بعض المفكرين، أن ثمة انهيارا أخلاقيا فى الشعب المصري، وحاول أن يلتمس له علاجا، فى إصلاح نظمنا السياسية والاجتماعيا، علماً بأن التربية، وبث مباديء الأخلاق فى النفوس، لا تكفى وحدها، لتقويم النقص، ويرى هذا المفكر،

أن المصريين، قليلا ما يثورون، مؤثرين السلامة على الحضارة، وهذا صحيح، ولكن ذلك لم يمنعهم، عندما يشتد بهم الاستبداد، من أن يغامروا بسلامتهم، مؤثرين الحرية، وفى حركاتهم الثورية، إبان الحملة الفرنسية، وعرابي، ودنشواي، وثورة ١٩١٩، أدلة على صدق ذلك، وهم، إذا كانوا، بفطرتهم، محافظين، يكرهون الخروج على ما ألفوه، فيثورون، إلا أن لديهم شعوراً وطنيا، ولكنه مرتبط بمصالح الأفراد، الذين يكونون الوطن، ويرى مندور، أن الوطنية، ليست شعورا بذاته، وإنمّا هى مجموعة من المشاعر، يستند الكثير منها، لمصالح الناس، ووسائل حياتهم، فالخير دائما، فى اتساع النظرة، سواء نظرت فى الحاضر، أو فى الماضي، فأى أمة، لا يخلو ماضيها، أو حاضرها من مواضع ضعف، ومواضع قوة؟ ومن الواجب، إبراز الجميع، ليكون فى إظهار الضعف، حافز للكمال، وفى إظهار القوة، داع للثقة(٤١).
فالحل، يكمن فى تثقيف العقول، وعدم التعصب للتقاليد الموروثة، فالتقاليد، ليست من ضرورات الحياة الاجتماعية، إلا بحكم أنها تحل، عند غير المثقفين، محل النظام العقلي، وعندما تستطيع أمة من الأمم، أن تدعي، أن كل فرد من أفرادها، يملك ذلك النظام، فلن يرهبها، عندئذ، أن تضع تقاليدها، وهكذا، نستطيع أن نخلص إلى أن الثقافة الحقيقية، دعامة قوية، من دعائم الأخلاق، فى حياة الأفراد، وحياة الأمم، على السواء، الثقافة ضوء، ولابد للضوء أن يبدد الظلمات (٤٢)، ولذا، كان علينا أن نوحد ثقافتنا، لنعزز وحدتنا القومية، ونقيم نوعا من التجانس العقلى والخلقي، يسهل التفاهم

بين الأفراد، وييسر التعامل بينهم، وليس من شك، فى أن لمصر وضعاً خاصا، من الناحية الثقافية، وذلك بحكم وقوعها بين حضارتي: الشرق والغرب، وبين الديانتين: الإسلام والمسيحية، ثم امتزاج الرواسب التاريخية فيها، بتيارات العلم الحديث، ولذا، يقال: إن توحيد الثقافة فى مصر، توحيداً يدعم وحدتها القومية، أمر غير مستطاع، ولكن، يمكن أن نوحد ثقافة أمتنا، كما قال مندور، بأمرين؛ أولاهما: وحدة التعليم العام، وثانيهما: وحدة المنهج، فيما يلي التعليم العام، من دراسات، وقد قال مندور هذا الكلام، منذ أكثر من ثمانين عاما، ومازلنا الآن، نرى تبايناً كبيرا فى التعليم، بين طبقة الأغنياء، الذين يتعلمون فى مدارس أجنبية، وطبقة الفقراء، الذين يتعلمون فى مدارس الحكومة، التى أصبحت الآن، جزءا من الماضي، فقد فرغت هذه المدارس من مضمونها التعليمي، وأصبحت هياكل بالية، فتوحيد مناهج التعليم، عنصر مهم، من عناصر الوحدة الثقافية للأمة، وبهذا، نكون خطونا خطوة جديدة، نحو توحيد الثقافة (٤٣)، ومن مثالب المصريين أيضاً، ثلاثة رذائل كبيرة، تنخر فى أخلاق الكثير من المصريين، أولاها: محاولة كل إنسان، أن يوهمك، أنه أكبر منك، وأفضل وأعلم، مما هو، وثانيها: غيرة مسرفة، وحقد عجيب، وثالثها: فساد عميق، فى تربية الناس الاجتماعية، فهل باستطاعتك، أن تخلق لنفسك، عقلية جديدة، وذوقا جديداً، وتربية جديدة، تماشى بها الناس؟ أم تأخذك العزة بالإثم، ولا تطيق عليهم صبرا؟ (٤٤).
هناك أيضا آفة "الإغماء العقلي"، وهى ظاهرة، نشاهدها كل يوم،

على وجوه الناس، تبدو من ملامح الشرود، وهى حالة نفسية، نصرف الأفراد عن اليقظة، إلى ما حولهم، والتنبه إلى الأخطار التى تحيق بهم، يقول الفيلسوف الفرنسي: جان جاك روسو: "إننا نود أن نكون أكثر تواضعا، لنقول: إننا فى حاجة إلى شيء من يقظة العقل والحواس، لكى نلاحظ ما يحيط بنا، ولكى نكيف سلوكنا، على أساس تلك الملاحظة"، فالإغماء العقلي، ليس آفة نفسية، ولكنه محنة، ومع ذلك، فإن الكشف عن حقيقته، قد يؤدى إلى نوع من التسامح، مع معاملة الأفراد، بعضهم لبعض. (٤٥).

وأخيرا، هناك أزمة الضمير، فلا يوجد أحد، يطمئن إلى ضمير الآخر، ويعزو رجال الأخلاق والروحانيون، سببها، إلى ضعف سلطان الأديان، بينما يعزو بعض المفكرين الاجتماعيين، سببها، إلى افتقاد القدوة، أو المثل، والحقفيقة، أن ضعف الضمائر، لا يرجع إلى الروحانيات، ولا إلى المثل المقتداه، وإنما تتكيف، تبعا للنظم الاجتماعية والسياسية، السائدة؛ فحينما تستقر تلك النظم، وتتحقق العدالة، التى تكفل لكل ذى حق حقه، بالطريقة المشروعة، تستقيم الضمائر، ولا يلجأ الأفراد إلى النفاق، والفساد، والالتواء، لمواجهة أعباء الحياة، ذلك لأنها أزمة، تنخر فى عظام الأمة (٤٦)

إن هوية مصر، حددتها عبقرية المكان، التى أدت إلى التنوع فى سلوكيات الأفراد؛ فصفات سكان المدن، غير صفات سكان القرى، وصفات سكان الحقول الواسعة، غير صفات سكان الجبال، وصفات سكان الواحات، غير صفات سكان الصحراء، وصفات سكان النوبة، غير صفات سكان الشمال، ولهذا التنوع، فلسفته،

وزخمه، وجماله، وبه الملامح الحقيقية، للهوية المصرية. أما اللغة، فيرى مندور، أن ثمة عيوباً فى تدريس اللغة العربية، فى مصر، العيب الأول: هو الفهم الخاطيء لمعنى الأدب، فهو مقصور عندنا، على الشعر، والنثر الفني، فى حين، يحتوى الأدب الإنجليزى والفرنسى والألماني، على التاريخ، والفلسفة، وكتب الأخلاق، وعلم الاجتماع، فلم لا نكون مثلهم؟ ونحن لدينا مؤرخون وفلاسفة ومتصوفة وعلماء كلام وفقهاء تشريع ورجال أخلاق واجتماع؟ فلماذا لا نتوسع فى معنى الأدب، كما يفعل الغربيون؟ فندخل دراسة هؤلاء الكتاب، جميعا، فى مناهجنا، وندرسهم بروح العلم الحديث؟ وهناك عيب آخر، قائم فى منهج الدراسة، وهو أنه لا يزال المنهج التقريري، كما عرفته القرون الوسطى، فيجب حذف درس البلاغة، من برامج التعليم، كما حذفته جميع الجامعات، ويحل محلها، دراسة الأساليب، وتاريخ تكوينها، والتمييز بين اتجاهات الكتاب، وتحديد خصائصهم الروحية(٤٧)، وبهذا، يخرج الطالب، مثقفا ثقافة حقيقية، تمكنه من أن يفهم التراث العربي، فهما صحيحا، لقد تغلب الأوروبيون على مشكلات اللغة، وذلك لإحساسهم بقيمتها، فى حفظ تراثهم، وتمييز هويتهم، فطوروها، وأضافوا إليها كثيرا من المفردات، أما اللغة العامية المصرية، فلا بأس بها، ولكنها، لا تصلح للكتابات الرسمية، وتبادل الثقافات، وتصدير فكرنا وثقافتنا للخارج، والحقيقة، أن لهجتنا العامية، بها كثير من اللغة الفصحى، فاللغة العامية المصرية، خليط من لغات عدة: االقبطية، واليونانية، والفارسية،

والتركية، والإيطالية، والآرامية، والهندية، واللاتينية، والعبرانية، والفرنسية، والأسبانية، والفينيقية، والإنجليزية، وذلك بحكم مرور كل تلك الشعوب، بالحضارة المصرية، لقد عاشت اللغة المصرية، في وادى النيل، لمدة، لا تقل عن خمسة آلاف سنة، قبل الميلاد، وعند دخول الديانة المسيحية مصر، استمر الكلام بها، مع اللغة اليونانية القديمة، وكانت لغة الحكام، والطائفة اليونانية فى مصر، حتى القرن الحادى عشر الميلادي، وبعد انتشار اللغة العربية، والدين الإسلامي، واعتناق كثير من أقباط مصر للإسلام، بدأت اللغة القبطية، تضمحل فى استعمالها، ولكن، استمر أهل الصعيد، على الكلام بها، فترة من الزمن، حتى انتهى استعمالها، فى أوائل القرن الثامن عشر، ولكنها مازالت مستعملة، للآن، فى كنائس الأقباط، ويرجع الفضل فى حفظ هذه اللغة، للأوامر التى يصدرها بطاركة الأقباط، بوجوب استعمالها فى الكنائس، حتى أمكن لشامبليون الانتفاع بها، فى اكتشافه لقراءة الكتابة الهيروغليفية، إذ لولا ذلك، لانعدمت معرفة اللغة المصرية القديمة، وضاعت علوم ومعارف الأقدمين، هذا، بالإضافة إلى أن استعمالها، بجانب اللغة العربية، فى مصر، لمدة طويلة، قد ترك آثارا قبطية كبيرة، فى اللغة العربية الدارجة، حتى أصبحت لغة مصر الدارجة، مختلفة تماما، عن سائر لهجات اللغة العربية، المستعملة فى الأقطار المجاورة لمصر، ليس فقط فى معجمها، بل فى نحوها وصرفها، وقد كتبت اللغة القبطية، بأحرف يونانية، وذلك فى عهد الرومان، من أجل قطع الصلة بين المصريين، وبين الوثنية، وللتقريب بينهم،

وبين اليونان، الذين بشروهم بالديانة المسيحية، وذلك، بعد أن أضافوا إلى الكتابة اليونانية، سبعة حروف من الخط الديموطيقي، أما لفظ "القبط"، فلم يكن إلا تحريفا للفظ "إيجبتوس" اليونانية، وهى اسم مصر والمصريين، بعد حذف زائدها الأخير: "وس"، والأول: "إي"، فصارت "جبط"، وعندما دخل العرب، وجدوا أن أهالى مصر، منقسمون إلى قسمين؛ اليونان، وكانوا يدعونهم: بالروم، والمصريين، وكانوا يدعونهم: "جبطاً"، بلغة الروم، وقد أطلقوا عليهم هذا اللفظ، غير عالمين، أن معناه: مصريون، ومنذ ذلك الحين، لقب كل مصرى مسيحي، بلقب "جبطي"، وتحرفت الكلمة، فيما بعد، وصارت: قبطي، ولازالت مستعملة، إلى الآن، للمصريين المسيحيين، ويرجع أصل كلمة "إيجبتوس"، اليونانية، إلى اسم "منف"، عاصمة مصر القديمة، التى كانت تدعى، بالمصرية القديمة: "جاكو بتاح"، وكانت تطلق على سائر القطر، أما الهيروغليفية، فهى تتألف من عشرين حرفاً، وتكتب على هيئة صور، لا رموز، ومن أمثلة اللهجات المصرية: كسكس: وهى قبطية، معناها: يرجع للوراء، أريكة: وهى يونانية، تعني: الفراش الوثير، تازة: وهى فارسية، بمعنى: طازج، تنبل: وهى تركية، بمعنى: كسلان، رصيد: وهى إيطالية، بمعنى: الباقي، سمسار: وهي آرامية، بمعني: المساومة، فيل، ببغاء، فلفل، هى هندية، فرن: وهى لاتينية، مأخوذة من فورنوس، وتعني: مخبز، شاش: وهى عبرانية، تعني: نسيج رقيق، مناورة: وهى فرنسية، من مانو أوفي، وتعني: عمل اليد، ريال: وهى إسبانية، وتعني: ملكي،

أرجوان: وهى فينيقية، وهو حيوان فى جوف صدفة، اكتشفه الفينيقيون، كاوتشو: وهى أمريكية، يراد بها المطاط، وهناك ألفاظ من تركيبة بين لغتين، مثل: شمعدان: وهى مركبة من شمع العربية، ودان الفارسية، وتعني: مكان، فيكون معناها: مكان الشمع، وكذلك اشمعنى، وهى مركبة من إش القبطية، بمعنى: ماذا، ومعنى العربية، فيكون معناها: ما معنى، وكلمة كريستماس، وهى مركبة من كريست، بمعنى: المسيح، وماس الهيروغليفية، وتعني: الميلاد، فيكون المعنى: ميلاد المسيح، وكلمة خارصين، مركبة من كلمة خار الفارسية، وتعني: حجر صلب، وصين العربية، وتعنى بلاد الصين، فيكون المعنى: حجر من الصين (٤٨).

وقد ألهمت الشخصية المصرية شعراءنا وكتابنا، فخلدوها فى كثير من الأعمال الأدبية، فهذا بيرم التونسى يكتب، ويلحن سيد درويش:

أنا المصرى كريم العنصرين،
بنيت المجد بين الأهرمين
جدودى أنشأوا العلم العجيب
ومجرى النيل فى الوادى الخصيب
لهم فى الدنيا آلاف السنين
ويفنى الكون وهما موجودين

ويقول حافظ إبراهيم عن شخصية مصر:

وقف الخلق ينظرون جميعا

كيف أبني قواعد المجد وحدي

وبناة الأهرام في سالف الدهــر

كفوني الكلام عند التحدي

أنا تاج العلاء في مفرق الشـــرق

ودرانه فرائد عقدي

فترابي تبر ونهري فرات

وسمائي مصقولة كالفرند

ويقول صلاح عبد الصبور:

الناس في بلادي جارحون كالصقور

غناؤهم كرجفة الشتاء في ذؤابة الشجر

وضحكهم يجز كاللهب الحطب

خطاهم تريد أن تسوخ في التراب

ويقتلون، يسرقون، يشربون، يجشأون.. لكنهم بشر

وطيبون حين يملكون قبضتي نقود

ومؤمنون بالقدر.

الهوامش:

١. من مقال لفؤاد قنديل بعنوان: "هوية مصر ليست إسلامية فقط" ، مجلة الحوار المتمدن، العدد: ٤١٠٥، ن٧/٥/٢٠١٣.
٢. يوسف إدريس، اكتشاف قارة، كتاب الهلال، عدد إبريل ١٩٧٢، القاهرة، ص٣١.
٣. يوسف إدريس، اكتشاف قارة، ص١٤.
٤. من مقال لجابر عصفور، بعنوان: "هوية مصر" ، الأهرام اليومي، ٣٠ أكتوبر ٢٠١٣.
٥. من مقال فؤاد قنديل: "هوية مسر.." ، الحوار المتمدن.
٦. المقريزي، كتاب المواعظ، من ويكبيديا، هوية مصر.
٧. المقريزي، كتاب المواعظ والاعتبار، نقلا عن ويكبيديا.
٨. جورج جى إم، الحضارة المسروقة، نقلا عن ويكبيديا.
٩. سمندس الليبي، سيرني، نقلاً عن ويكبيديا.
١٠. جورج جى إم، الحضارة المسروقة، نقلاً عن ويكبيديا.
١١. ألفرد بتلر، كتاب هيرودوت، نقلا عن ويكبيديا هوية مصر.
١٢. ألفرد بتلر، كتاب هيرودوت.
١٣. ألفرد بتلر، كتاب هيرودوت، نقلا عن ويكبيديا، هوية مصر.
١٤. عزيز سوريال، تاريخ المسيحية الشرقية.
١٥. ألفرد بتلر، كتاب هيرودوت.
١٦. جورج جى إم، كتاب الحضارة المسروثة.
١٧. أحمد صلاح الملا، مصر والعروبة، أزمة الوعى وإشكالية الهوية، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٧.
١٨. من مقال جابر عصفور، هوية مصر.
١٩. مقال جابر عصفور، هوية مصر، الأهرام.
٢٠. ماسيمو كامبانيني، تاريخ مصر الحديث، ترجمة عماد البغدادي، مراجعة علمية عماد أبو غازي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦، ص١٨-١٩.
٢١. ماسيمو كامبانيني، تاريخ مصر الحديث، ص١٩.
٢٢. ماهر حسن فهمي، الأدب والحياة فى المجتمع المصرى المعاصر، المكتبة الثقافية، القاهرة، عدد يونيو ١٩٦٤، ص٥-٦.
٢٣. ماهر حسن فهمى، الأدب والحياة، ص٦-٧.
٢٤. ماسيمو كامبانيني، تاريخ مصر الحديث، ص٢٢.
٢٥. ماسيمو كامبانينى، تاريخ مصر الحديث، ص٢٢.

٢٦. ماهر حسن فهمي، الأدب والحياة، ص٨-٩.
٢٧. ماهر حين فهمي، الدب والحياة، ص١٠-١١.
٢٨. ماسيمو كامبانيني، تاريخ مصر الحديث، ص٢٣.
٢٩. ماهر حسن فهمي، الأدب والحياة، ص١٢-١٥.
٣٠. ماهر حسن فهمي، الأدب والحياة، ص٣٢-٣٣.
٣١. هو مارتن لوثر، ١٠ نوفمبر ١٤٨٣-١٨ فبراير ١٥٤٦، راهب ألماني وقسيس، وأستاذ اللاهوت، ومطلق عصر الإصلاح في أوروبا، بعد اعتراضه على صكوك الغفران، قدم ترجمة للكتاب المقدس باللغة الألمانية، بدلا من اللاتينية، التي كانت اللغة الوحيدة لقراءة الكتاب المقدس.
٣٢. ماهر حسن فهمي، الأدب والحياة، ص٣٤.
٣٣. أحمد صلاح الملا، مصر والعروبة، ص٤٤-٤٦.
٣٤. أحمد صلاح الملا، مصر والعروبة، ص٦٧.
٣٥. أحمد صلاح الملا، مصر والعروبة، ص٦٩-٧٠.
٣٦. طه حسين، مجلة كوكب الشرق، ١٢ أغسطس ١٩٣٣.
٣٧. من مقال لفؤاد قنديل، هوية مصر ليست إسلامية فقط.
٣٨. محمد مندور، كتابات لم تنشر، دار الهلال، القاهرة، العدد: ١٧٥، أكتوبر ١٩٦٥، ص٧٧.
٣٩. محمد مندور، كتابات لم تنشر، دار الهلال، ص٧٩.
٤٠. محمد مندور، كتابات لم تنشر، ص٨٠.
٤١. محمد مندور، كتابات لم تنشر، ص٨٩.
٤٢. مندور، كتابات لم تنشر، ص٩٤.
٤٣. مندور، كتابات لم تنشر، ص١٢٠.
٤٤. مندور، كتابات لم تنشر، ص١٢٢-١٢٤.
٤٥. مندور، كتابات لم تنشر، ١٣٥-١٣٦.
٤٦. مندور، كتابات لم تنشر، ص١٣٨-١٣٩.
٤٧. مندور، كتابات لم تنشر، ص٩٧-١٠٢.
٤٨. أنظر كتاب أصل الألفاظ العامية، من اللغة المصرية القديمة، سامح مقار، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤.

أيديولوجيا الهدم والبناء، وترويض الهوية

د. عماد القضاوى

توطئة:

من البديهي، أن شجرة وارفة الظلال، جذورها ممتدة في جوف الأرض مقدر لها البقاء، ولكن متى؟ حين تحاط بالرعاية، وتتوافر لها كل الفرص لتحقيق ذلك. ليس هذا فحسب؛ بل لابد من الشعور بقيمة تلك الشجرة وأهمية الحفاظ عليها. والتوجس خيفة من كل ما يهدد بقاءها وتوقعه، واستنتاج مدى الخسائر الفادحة من فقدان أمر كهذا، هكذا هى الهوية التى إن لم تحط – كشمعة – بأكفنا الحانية حتما ستنطفئ.

ومعروف أن الإنسان مفطور على حب الأرض (منشأه وسكنه وتاريخه ومعتقداته وقيمه وعرقه)، وكان من الممكن أن يظل هذا الانتماء من الثوابت التى لا تتغير داخله، إذا ظلت حياته على قديمها، منعزلا داخل مجتمعه البسيط لا تربطه بمن حوله أية علاقات سوى بقدر غير كاف لتغيير ثوابته، أصبح الآن ذلك ضربا من المستحيل فى ظل ثورة عارمة فى تكنولوجيا الاتصالات (الهاتف الجوال – الأقمار الصناعية – الإعلام المقروء والمسموع والمرئى – الانترنت.. وغيرها) مما جعل العالم مجتمعا واحدا صغيرا.

ولفترة طويلة بقى العالم العربى غائبا تارة ومغيبا تارة أخرى عن المشهد الحضارى الراهن وعن مظاهر الثورة الحديثة، بتعاون مشترك من شعوبه وحكامه على حد سواء. وفشلت كل الجهود المحاولة حتى لاستنساخ ما هو مفيد. وكتب النجاح لمحاولات التقليد الأعمى لما هو تافه وبذيء، وكل ما هو خارج عن نطاق مبادئنا وأخلاقنا وأعرافنا، ولكن حدث ذلك باستهداف من قوى معادية كان أولى بغيتها طمس الهوية، كمحرك أولىّ لتمهيد الأرض لمخططات أوسع، مؤمنين تماما أن الإنسان الذى يحيا بلا هوية إنسان أجوف من السهل أن يترنح كدمية أو أن تهوى به الريح فى مكان سحيق، وهذا ما سمى بالغزو الفكرى، ومن العوامل التى أعانت فى تغييب الهوية أيضا جور الحكام واستبدادهم بالشعوب وانشغالهم فقط بثرواتهم ومناصبهم،

وتناسيهم للطوائف الكادحة. مما دفع الكثيرين وخصوصا الشباب للفرار نحو تقليد الغث مما يصدّره الغرب.

١- مفهوم الهوية:

١. هَويّة: (اسم) مَنْسُوبٌ إِلَى(هُوَ): أما مصطلح الهو؛ فقد تمّ وضعه كاسم معرّف ب أل ومعناه (الإتحاد بالذات). ويشير مفهوم الهوية إلى ما يكون به الشيء هو هو، أى من حيث تشخّصه وتحقّقه فى ذاته وتمييزه عن غيره، فهو وعاء الضمير الجمعى لأى تكتل بشري، ومحتوى لهذا الضمير فى نفس الآن، بما يشمله من قيم وعادات ومقومات تكيّف وعى الجماعة وإرادتها فى الوجود والحياة داخل نطاق الحفاظ على كيانها.

"الهُوِيّةُ: البئرُ البعيدةُ القعر".

هُوِيَّةُ الإِنْسَانِ: حَقِيقَتُهُ الْمُطْلَقَةُ وَصِفَاتُهُ الْجَوْهَرِيَّةُ. الْهُوِيَّةُ الْوَطَنِيَّةُ: مَعالِمُهَا وَخَصَائِصُهَا الْمُمَيِّزَةُ وَأَصَالَتُها. بطاقَةُ الْهُوِيَّةِ: الْبِطَاقَةُ الشَّخْصِيَّةُ تَحْمِلُ اسْمَ الشَّخْصِ وَتَارِيخَ مِيلاَدِهِ وعَمَلَهُ وَجِنْسِيَّتَهُ.

والهُوِيَّة: إحساس الفرد بنفسه وفرديّته وحفاظه على تكامله وقيمته وسلوكيّاته وأفكاره، فى مختلف المواقف.

أزمة الهُويّة: الاضطراب الذى يصيب الفرد فيما يختصّ بأدواره فى الحياة، ويصيبه الشكّ فى قدرته أو رغبته فى تلك الحياة طبقا

لتوقّعات الآخرين عنه، كما يصبح غير متيقن من مستقبل شخصيته إذا لم يتيسّر له تحقيق ما يتوقّعه الآخرون منه فيصبح فى أزمة" (١).

المفهوم الفلسفى للهوية:

الذات هى ما يسميه الفلاسفة بالهوية. فذات الإنسان هي هويته. وهى كل ما يشكل شخصيته من مشاعر وأحاسيس وقيم وآراء ومواقف وسلوك، بل وكل ما يميزه عن غيره من الناس. وقد عرّف "إريكسون" الهوية الشخصية، أو الذات، "بأنها الوعى الذاتي، ذو الأهمية بالنسبة للاستمرارية الإيديولوجية الشخصية، وفلسفة الحياة التى يمكن أن توجّه الفرد، وتساعده فى الاختيار بين إمكانيات متعددة، وكذلك توجّه سلوكه الشخصي. (٢)، والبعضُ عرّف الهوية بأنها الإعلاء من شأن الفرد، وينظر غيرهم لها من منظور وجانب آخر وذلك بأنها الوعى بالذات الاجتماعية بالإضافة إلى الذات الثقافية، كما أنها تعتبر متحولة وذلك حسب الواقع ولا تعتبر ثابتة بمنظور أحادي، واعتبرت الهوية بأنها الخصوصية الذاتية، وهى تعتبر ثقافة الفرد ولغته، وعرقه وعقيدته بالإضافة إلى حضارته وتاريخه.

٢- تعدد الهوية: (الهوية الفردية والهوية الجماعية):

"إن الهوية فى معناها الأول والبسيط، هى إدراك الفرد نفسيا لذاته. لكن هذا التصور المبسط لم يلبث أن اتسع وتفاعل داخل

العلوم الإنسانية قاطبة، ليشمل الهوية الاجتماعية، والهوية الثقافية، والهوية العرقية، وجميعها مصطلحات تشير إلى توحد الذات مع وضع اجتماعي، أو تراث ثقافي، أو جماعة عرقية. وإذا انطلقنا من الذات وفارقناها إلى المحيط الأكبر، فيمكن الحديث عن هوية الجماعة، التى تعنى التوحد أو الإدراك الذاتى المشترك بين جماعة من الناس.والهوية مفهوم متعدد الجوانب، يتعلق بفهم الناس وتصورهم لأنفسهم ولما يعتقدون أنه مهم فى حياتهم، استنادا إلى مصادر معينة مثل التوجه الجنسى والجنسية والإثنية والطبقة والمذهب وغيرها.

الهوية الذاتية. والهوية الاجتماعية. كلاهما مرتبط بهمزات وصل كثيرة.وإذا كان النوع الأول يتمحور حول الأنا بوصفها مظهرا شعوريا للذات كما يدركها صاحبها، فإن هوية المجتمع هى خلاصة عبقريته وذكائه الجمعى المستقى من سماته النفسية وتاريخه وقيمه وعقيدته وتصوراته وتجربته الحياتية بكل ما تنطوى عليه من قدرة على الاستيعاب والاستبعاد، وإمكانية فى التواصل مع التجارب الأخرى، والتفاعل معها بمختلف الصور والأشكال. وهذان النوعان يشكلان صلب الاهتمامات المعرفية والعلمية بقضية الهوية، وينطوى مفهوم الهوية على خاصية ثابتة ومستمرة للفرد أو الجماعة، وهذا إن كان من الممكن تقبله على المستوى النظري، فإن من الصعب تحققه في الواقع المعيش. لذا يدعو بعض الباحثين إلى التركيز على عملية التوحد، وليس البحث عن هوية ثابتة، لأن الأخيرة تكاد تكون مستحيلة.

فالشخص الواحد ينتمي إلى هويات كثيرة، وهو ما عبّر عنه أمارتيا سين حين قال: «إننا فى حياتنا العادية نرى أنفسنا أعضاء لعدد متنوع من الجماعات، ونحن ننتمى إلى كل هذه الجماعات، فالشخص نفسه يمكن أن يكون- دون أى تناقض- مواطنا أميركيا من أصل كاريبي، وينحدر من سلالة أفريقية، ومسيحيا، وليبراليا، وهو رجل، ونباتي، وعداء للمسافات الطويلة، ومؤرخا، ومعلما، وروائيا، ومناصرا لقضايا المرأة، وطبيعيا فى علاقته بالجنس الآخر.. ومحبا للمسرح، ومناضلا من أجل قضايا البيئة، ومشجعا للعبة التنس، وعازفا لموسيقى الجاز، وشديد الإيمان بالرأى الذى يقول إن هناك مخلوقات ذكية فى الفضاء الخارجي. وهذا التعدد فى الهويات يتكرر لدى كل فرد على وجه الأرض، بما يجعل الإنسان موزّعا طيلة الوقت بين انتماءات متقاطعة ومتشابكة، ومتباينة أحيانا. وقد يشترك الفرد فى انتماء أو أكثر مع فرد آخر، لكنهما يكونان فى الوقت ذاته متناقضين ومتنافرين فى انتماءات أخرى، وهذا فى شبكة اجتماعية غير منتظمة. وعلى ذلك فإن الإنسان لا يعطى مختلف هوياته الدرجة نفسها من الأهمية أو الأولوية، لكنه يغلّب بعضها على بعض، وقد تنتظم لديه فى سلم انتماء يتدرج من الأقصى إلى الأدنى، وهنا قد تجد مجموعة بشرية نفسها متفقة على إعطاء وزن أكبر لهوية معينة عما عداها، ويورثها هذا شعورا قويا بالتمايز عن الآخرين.وهذه المجموعة قد تصغر لتختصر فى جماعة أو عائلة أو عشيرة أو قبيلة أو طائفة أو أهل حرفة أو أتباع دين أو لغة، وقد تكبر عند

البعض لتصبح الدولة أو الإقليم" (٣).

"يعتقد جنكنز أن الهويات تحتوى على عناصر الفردية المتميزة، وعلى عناصر يشترك بها الأفراد جماعيا، وإذا كان لكل فرد هويته الخاصة به فإن تلك الهويات تكتسب طابعها عبر الانتماء إلى الجماعات الاجتماعية، إن العناصر الفردية للهوية تؤكد على الاختلاف، بينما العناصر الجمعية تركز على التشابهات، مع أن الاثنين يرتبطان بإحكام. ويعتقد أيضا أن الهويات تتكون عندما يحاول الناس إيصال صورتهم إلى الآخرين، وقد ينجحون أو يخفقون، وإذا أخفقوا سيدركون صعوبة الاحتفاظ بالهوية التى يريدونها، فالهوية ذات معنى مزدوج، فهى داخلية بمقدار ما نعتقد حول هويتنا، وخارجية تتعلق بالطريقة التى يرانا بها الآخرون والهويات تتكون وتستقر وفق علاقات ديالكتيكية بين هذه العوامل وتتفاعل لتنتج الهوية" (٤).

٣- تاريخ الإخضاع العسكرى وتفكيك الهوية:

لا يختلف معى عاقل ان مصر كانت على مر التاريخ محط أنظار الطامعين، كونها تتمتع بموقع جغرافى فريد وحضارة متفردة، وثروات لا تخفى على بصير، لذا تعرضت للعديد من الحملات العسكرية التى كان هدفها الأول نهب تلك الثروات، ولكى تضمن تلك الغزوات استمرارها أو على الأقل البقاء لفترة أطول؛ لعبت دورا فى تغيير هوية هذه البلاد. لأن الإخضاع العسكرى سيقاومه الشعب لا محالة ولكن الإخضاع الفكرى

وتفكيك الهوية سيؤدى إلى الاستكانة للواقع المفروض.وأنا حين أحاول الإبحار فى تاريخ مصر لم يكن ذلك إلا لإيضاح نشأة الهوية المصرية، ومحاولة كل مستعمر تدمير حضارة من سبقوه.كما أبين وسائل تفكيك هوية شعبها. يقول الكاتب الأمريكى "جورج.جي.ام. جيمس" فى كتابه الشهير (الحضارة المسروقة) "أنا ازعم لا بل أؤكد أن مصر تعرضت لمحاولات خصاء ثقافى على يد كل الغزاة فى صراعهم على الفريسة ، وأزعم أن مصر عاشت فى معزل عنصري، وعانى أهلها من عنصرية شديدة من ساعة سقوط الحضارة المصرية حتى تاريخ ظهور حركات النهضة الحديثة بقيادة رفاعة الطهطاوى ، كل الغزاة على مر العصور ناصبوا العداء القاتل للثقافة المصرية العظيمة وجميع الغزاة بداية من الفرس كان همهم الوحيد تدمير ونهب ثروات مصر المادية والروحية..، فهم لم يستنفذوا ثروات مصر الاقتصادية وفقط بل نشروا الفساد فى البلاد فدمروا البيوت والمؤسسات الثقافية بها، ونهبوا الكتب ودمروا المعابد وحرقوها وأخرسوا الكهنة فى الوقت الذى لم تكن فيه المعابد المصرية المنتشرة على طول البلاد مركز للعبادة فحسب، لكنها كانت مطبخ للثقافة والتنوير، وترسانة هائلة من المعلومات والعلم وهى خازنة الوعى الاجتماعى والثقافى الذى تنير به روية المجتمع وإطاره الفكري. ولذلك كانت مستهدفه دائما من الغزاة لتدميرها رغبه منهم فى تجفيف منابع الثقافة المصرية والسيطرة الكاملة عليها، ولم يكن رجال الدين فى مصر كهنة فقط لكن كان لهم

دور امتد لكونهم رجال علم وصناع معرفه بكل أشكالها، لأن المعرفة كان لها قدسيه إلهيه" [٥].

حضارة مصر تشتهر بكونها من أقدم وأعظم الحضارات على وجه الأرض، فالإنسان المصرى استقر على ضفاف النيل وزرع، واستأنس الحيوان من حوالى عشرة آلاف سنة، ثم تطورت الحياة بسرعة وظهرت الصناعات البسيطة وتلاحم النسيج الاجتماعى للمصريين وكونوا إمارات متجاورة، وفى بداية عصر الأسرات توحدت تلك الإمارات فيما يسمى (توحيد القطرين) وبدأ الحكم المركزى ثم ظهرت الكتابة الهيروغليفية وقدمت الحضارة المصرية للعالم غير الكتابة والقلم والورق، الموسيقى والطب والفلك والهندسة والحساب والكيمياء، بخلاف العمارة التى تعتبر مصدر للحضارة البشرية.

فى عهد رمسيس الحادى عشر (١٠٧٨) ق م تعرضت الإمبراطورية المصرية للضعف عندما غزا الليبيون مصر، واستمرت سيطرتهم لمدة تقرب من مائتى عام ولكن مع ظهور قوى نوبية فى الجنوب استطاع الملك النوبى (بعنخى) غزو الدلتا. علما بأن النوبيين حافظوا على التراث والثقافة المصرية، ولم يحاولوا تغييرها، بل إن الحضارة الفرعونية هى التى أثرت عليهم فانتهجوا العادات والتقاليد والديانات المصرية آنذاك.

يعتبر الغزو الفارسى لمصر من أسوأ ما تعرضت له مصر من غزوات، فمصر تعرضت بسبب الاحتلال الفارسى للكثير من

الانهيار فى كل المستويات على إيدى قائدهم قمبيز ابن قورش أو قمبيز الثانى (٥٢٥) ق م، وكانت أول أعماله عند دخول منف قتل ٢٠٠٠مصرى. كما أنه قام بضرب معابد هليوبوليس بالحديد والنار وهدمها، وهناك مسلات تم تدميرهما كما يحكى هيرودوت فى كتبه. ناهيك عن سخريته من عادات المصريين وتقاليدهم.وحين أراد أن يكمل غزواته على النوبة؛ هزم وانطلق بجيشه من طيبة إلى الواحات الخارجة ثم سيوه ولكن عاصفة رملية أصابته فى الصحراء فهلك جيشه.

وفى عصر البطالمة غزا الإسكندر الأكبر مصر فى سنة ٣٣٢ ق.م، ولم يجد أى مقاومه من الفرس، أما المصريين فهللوا للإسكندر باعتباره المخلص من الاحتلال الفارسي. وجعل الإسكندر مدينة الإسكندرية الجديدة هى العاصمة. وكان الهدف الأساسى لها هو عرض قوة وسيادة الحكم اليوناني، وبقيت مقر للتعليم والثقافة، عن طريق مكتبة الإسكندرية المشهورة ، ونورت منارة الإسكندرية الطريق لكثير من السفن التجارية التى تمر على المدينة، واعتمد البطالمة على التجارة والمشاريع التى تجلب الأموال، مثل صناعة ورق البردي.

ولأن مصر مطمع للغزاة على مر الزمان فبدأ يظهر غزو جديد وهو الغزو الرومانى لمصر سنة (٣٠ ق.م) واستمر حوالى سبعة قرون، ولم يختلف حكم الرومان عن الفرس فى همجيته ربما كان أشد ضراوة، فقد اعتبروا مصر سلة غذاء الإمبراطورية

الرومانية، كما أن الرومان قاموا بتدمير ما تبقى من الهوية والقومية المصرية، عن طريق محاولة فرض لغتهم وديانتهم وتدنيس مقدسات المصريين ، فقاموا بتحريم اللغة المصرية المكتوبة واعتبروها لغة" وثنيه ملوثه" وحاولوا أن يفرضوا لغتهم المكتوبة عن طريق ما يسمى باللغة القبطية ، والقبطية هى محاوله لاستبدال الحروف المصرية بالحروف اليونانية، وجاءت هذه المحاولة بعد ما ثبّت الرومان أرجلهم فى مصر بعد فتره طويلة جدا.

ويقول أنطون ذكري.. عالم اللغات المشهور.. فى كتابه المعروف (مفتاح اللغة المصرية القديمة) بعنوان (اللغة القبطية وكتابتها).." فى سنة ٣٨٩م حرّم الإمبراطور ثيودوس الديانة المصرية الوثنية وأقفلت المعابد تنفيذا لأمره، وبقيت الديانة الأرثوذكسية هى الديانة الرسمية للحكومة وانتهى تماما استعمال الكتابة الهيروغليفية والديموطيقيه.. وأخذوا الحروف اليونانية وأضافوا لها سبع حروف من اللغة المصرية بالخط الديموطيقى لأنه لم يكن لها مثيل لفظى فى الأبجدية اليونانية" (٦).

و لم يكتف الرومان بمحاولة تحريف اللغة الاصليه للشعب المصري، بل أجبروا المصريين على الدخول فى دين الدولة الرومانية وهى الديانة المسيحية الأرثوذكسية والتى ظلت هى الدين الرسمى الوحيد للدولة فى وقت حكم الإمبراطور

تيودوسيوس الأول (٣٧٩ - ٣٩٥م) والـــذى أصـــدر مرســـوما بذلك، كما أصدر مرسومين فى حـــرم فيهمـــا كـــل الـــديانات المصرية. ويدأ الاضطهاد الرومانى للشعب المصري.

أما الحكم العربى (الإسلامى) فقد اختلف كثير من المتحدثين عنه فى تسمية هذا الأمر غزوا أم فتحا، وبالتالى اختلف الكـــلام عـــن تلك الحقبة حسب نظرة كل فريق منهما، فالمتحدثون باسم الفـــتح ذكروا اتسام تلك الفترة بالعدل والسماحة والإنصاف لأهل مصـــر وعن ترحيب الأقباط بالفاتحين لتخليصهم من المحتلين وهنا اذكر قول المؤرخ جمال حمدان : "الحقيقة أنّ الدولة العربيـــة كانـــت امبراطورية تحريرية بكل معنى الكلمة. فهى التى حـــرّرتْ كـــل هذه المناطق مـــن ربقـــة الاســـتعمار الرومـــانى أو الفارســـى واضطهاده (الوثني) وابتزازه المادي، والمتحدثون باســـم الغـــزو ذكروا أنه غزو لا يختلف عن سابقيه، هدفه نهب ثروات الـــبلاد متسترا خلف شعار الإسلام وارتكبوا وقتهـــا فظـــائع، وفرضـــوا الضرائب وأهانوا أهل مصر وكانت الوظائف قاصرة عليهم دون المصريين، ونفوا أن كل المصريين كـــانوا مـــرحبين بـــالعرب الفاتحين؛ كما قام العرب بعملية "عربنة مصر" فبـــدأوا بفـــرض اللغة العربية شيئا فشيئا، والعمل بها فى الـــدواوين وقـــد كانـــت مقصورة على المصالح الحكومية فقط حتى عام ٧٠٦ مـــيلادي؛ عندما فرضوا اللغة العربية على مصر كلها وأصبحت هى اللغة الرسمية فى عهد الوالى الاموى عبد الله ابن عبد الملك، والـــذى ساوم المصريين بين عربنة لسانهم وبين وظائفهم فى الدولة وهذا

أدى لانتشار الأمية بين المصريين بشكل كبير جـدا وتـدهورت العلوم مثل الطب والرياضيات والفلك والعمارة وغيرها. وانتهـى الحكم العربى لمصر بنهاية الحكم العباسي، وبداية ظهور مستعمر جديد اسمه الدولة العثمانية. ودخل العثمـانيون مصـر واحتلـوا القاهرة فى ٢٦ يناير ١٥١٧ وهكذا تحولت مصـر مـن دولـة مستقلة لولاية عثمانيه ونهجوا نفس نهج المحتلين السابقين ولكننا نذكر هنا ملامح ومحاولات طمس الهوية المصرية من قبل الغزاة فنذكر أن الأتراك حاولوا تغيير الهوية والعادات المصرية بطريقه منهجيه ففى ١٣ نوفمبر ١٥١٨و أصدر الوالى العثمانى قـرار بمنع خيال الظل والغناء فى الشوارع ومنع زفة العـروس بعـد العشاء، ومنع فتح الأسواق بعد المغرب، وأوقف تفريق اللحوم فى عيد الأضحى على الجنود والفقهاء، والموظفين كما كان الحـال فى وقت الدولة المملوكية، وبذلك بدأت مباهج مصر التى تميزت بها عن كل البلاد فى الاختفاء، ويقـول ابـن إيـاس فـى هـذا الموضوع: "وصار على الوجوه خمدة".

ولم تقف عملية "عثمنة مصر" وتغيير العادات المصرية على مـا سبق، ففى نوفمبر ١٥٢١م وصل مندوب من السلطان العثمـانى ومعه أرطال وأطوال وأوزان غير التى كانـت مسـتعمله فـى مصر، وأنه يتحتم على التجار والبائعين أن يلتزمـوا بهـا فـى معاملاتهم، ومن يخالف ذلك سيشنق على باب دكانه. وهكذا غيّر الاتراك نظام الأطوال والمكاييل فى مصر.

وأقبلت الحملة الفرنسية بمزاعمها وأغراضها وقد كانت تلك الفترة من أكثر الفترات المؤصلة لحركات التغريب في شتى المجالات ولنأخذ نموذجا لذلك وهو العمارة والفنون الإسلامية، فقد استقبلت مصر عددا من الطرز الجديدة في العمارة مع المستعمر الجديد، فكان الطراز الايطالي والفرنسي والإنجليزي واليوناني وهم أكثر الطرز المستعملة آنذاك على حساب الطراز الاسلامي المحلي وذلك محاولة لفقد مصر لهويتها الفنية المعمارية الإسلامية، وعلى الجانب الأخر أيقظت الحملة الشعور الوطني والإحساس بالهوية المصرية ومحاولات المحتلين استلابها.ومن نتائج ذلك الثورة على الوالي العثماني واختيارهم ولأول مرة واليا عليهم وهو "محمد على" الذي تولى حكم مصر، واستقل بها حتى ولو لم يكن استقلالا تاما إلا أن عمليات نهب مصر وخروج خيرها لغير المصريين توقفت، وأقام بها نهضة شملت كل المجالات. إلا أن الغرب لم يترك له الفرصة وتحالف ضده، وبسبب ضعف خلفاؤه؛ سقطت دولته في ١٨ يونيه سنة ١٩٥٣م، وألغيت الملكية وأعلنت الجمهورية في مصر. ولكن بريطانيا انتهزت فرصة أحداث الثورة العرابية واستطاعت أن تحتل مصر حتى صدور تصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢م وصدور دستورها سنة ١٩٢٣م. وكان شكليا لأن بريطانيا ظلت محافظه علي وجودها العسكري في مصرو احتفظت بإشرافها على الكثير من المجالات التي تخص مصر للاحتلال الإنجليزي. وكان للغزو الإنجليزي تأثيرا في المجتمع المصري، فقد نشأ عنه ظهور

شريحة من المثقفين والرموز السياسية ورجال الأعمال وأصحاب الأراضى مرتبطين بالإنجليز وبأفكارهم، وارتبطت مصالحهم بمصالح الإنجليز، وبعد ذلك رجعت مصر ولأول مره ومن عهد الأجداد الفراعنة ليحكمها المصريون.

هذا الإبحار التاريخى أوصلنا إلى أن عددا من هؤلاء الغزاة استطاعوا تكوين حضارة على ارض مصر لها هويتها رغم محاولة كل أيديولوجيا هدم سابقتها وتكوين أيديولوجيا أخرى تتوافق مع أهدافها، ويتحدث الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى نقلا عن طه حسين وفكرته عن الهوية المصرية قائلا: "مصر أصبحت دولة مستقلة، وأصبح من حق المصريين أن يحملوا جنسيتها ويقولوا: نحن مصريون، لكن ما الذى تعنيه هذه الكلمة؟ وما الذى تشير إليه؟ هل الهوية المصرية عرق؟ هل هى لغة؟ هل هى دين؟ هل هى أرض؟ هل هى تاريخ؟ أما العرق فلا، إذ لا يوجد عرق نقي، وليس فى البشر شعب مؤلف من عرق واحد، ونحن نتكلم عن مصر التى تقع فى سرة العالم، وتحيط بها قاراته، وتحتضنها من الجنوب والشمال والشرق والغرب، ولاشك فى أن المصريين اتحدت فيهم وامتزجت فى عروقهم دماء لجماعات البشرية على نحو فريد تمثله حضارتهم الفريدة، وكذلك فالهوية المصرية ليست لغة، لأن اللغة وحدها لا تنشئ شعبا، والشعب الواحد قد يتكلم أكثر من لغة، الفرنسيون يتكلمون ثلاث لغات محلية، إلى جانب لغتهم القومية، والسويسريون يتكلمون الألمانية والفرنسية والإيطالية، والأكراد والتركمان فى العراق،

والبربر فى المغرب والجزائر، والنوبيون فى مصر، كما أن اللغة الواحدة قد تتكلمها شعوب عديـدة، كمـا نـرى فـى العربيـة والإنجليزية والفرنسية والإسبانية.فهل تكون الهوية المصرية دينا؟ هل الإسلام هو هويتنا؟ الجواب أيضا بالنفي، لأن الإسـلام ديـن عالمي، العرب مسلمون، والأتـراك، والإيرانيـون، والأفغـان، والألبان، والهنود، والسنغاليون، ومع أن الإسلام فى مصر لـيس مجرد عقيدة، وإنما هو ثقافة وحياة مشتركة تجمع بين المصريين المسلمين وغير المسلمين، فالإسلام مع هذا ليس هوية المصريين، أو أنه ليس وحده هويتهم، وإنما هو عنصر مـن عناصـر هـذه الهوية، لأن مصر كانت موجـودة قبـل الإسـلام، وكـان لهـا حضارتها وثقافتها وديانتها ولغتها ودولتها قبل أن يظهر الإسـلام بخمسة آلاف عام ,والإسلام لم يقطع بيننا وبين تاريخها السـابق عليه .الحضارة المصرية الفرعونية مازالت حية نابضة بشواهدها ومعابدها، وبالقيم والرموز الأخلاقية والروحية الباقية من عقائدها الذاهبة. والذى نقوله عن الحضارة المصرية الفرعونية نقوله عن الحضارة المصرية اليونانية، والحضارة المصرية المسـيحية أو القبطية التى تواصل وجودها الفاعل فى حياتنا الوطنيـة وتمثـل عنصرا من عناصر هويتنا مسلمين ومسيحيين، وكذلك نقوله عن الحضارة المصرية الحديثة. مصر إذن لا تقوم بحاضرها وحـده، ولا بماضيها وحده، وإنما تقوم بتاريخها كله".

٤- الهوية الآن (العرق..الدين.. الجنس)

بعيدا عن مفترق الطرق

من خلال ما ذكرناه سابقا نخلص إلى أنه كانت هناك محاولات لتفتيت هوية مصر، ولكنها كانت قرينة احتلال عسكرى دام سنوات وكما قلنا أن هناك حضارات تكونت خلال تلك السنوات، الأمر يبدو مختلفا الآن، إذ أن الغزو لم يعد عسكريا، صار فكريا. والعدو أصبح متخفيا يراك من حيث لا تراه، ويجلس معك على أريكتك وفى حجرة نومك وفى الشارع والعمل وتأثيره صار أكثر ضراوة من ذى قبل، باستخدام وسائل ليس لها حصر، محاولة منه فى تغيير مفردات الهوية المصرية، ولكن الفيصل هنا هو كم ونسبة هذا التغيير بالنسبة للمجموع. نعم تأثر الشباب بالغرب فى جوانب حياتهم، ولكن كم نسبة هؤلاء؟ وما مدى تأثرهم؟ وما درجة تقبلهم للعودة إلى الخلف؟ حتى ما أحدثه التغريب فى المؤسسات، أحسب انه يمكن تداركه، الأمر فقط يحتاج إلى مراجعة لمفردات الهوية. ولكنها لم تصل بعد إلى نقطة (مفترق الطرق) ولنتناول الثلاثة عناصر التى تقطن بين القوسين أمام لفظ الهوية لنوضح ما نرمى إليه.

أولا: العرق:

إن القضية العرقية الوحيدة الشائكة فى مصر هى قضية النوبيين وتهجيرهم قسرا منذ ١٩٠٢م وأخيرا عام ١٩٦٤م وعدم ترك

الخيار للمهجرين لاختيار المكان ولا سيما حول البحيرة... لقد تم ممارسة قهر الجغرافيا والتأريخ وفرض الخيار عليهم فى بيئات غريبة.وأساس مطالبهم" حق العودة إلى البيئة النوبية على ضفاف النيل.إن النوبة جغرافيا وتاريخ وآثار، أما النوبيون فهم بشر تم تهجيرهم قسراً بلا تعويضات عادلة ودون حصر شامل لكل المتضررين، وهم مجتمعات لها لغة (أو لغتان) وتراث ونمط حياة. إن للنوبة حقوق وللنوبيين أيضاً، أما حق النوبة هى ذكر حضارتها فى مناهج تدريس التاريخ، والاعتناء بآثارها، وعمران جغرافيتها. والنوبيون يرون من حقهم؛ التمثيل السياسى العادل، والإشراك - وليس التفاوض- فى حل المشكلات التاريخية العالقة منذ التهجير الأول وحتى التهجير الأخير حيث إعادة الحصر وإعادة تقدير التعويضات والحق فى العودة المخططة والمنظمة إلى ضفاف البحيرة، والأولوية فى مشروعات عمران وتنمية جنوب السد. ويقول حجاج أدّول الأديب النوبي: وقد كان أحد أعضاء لجنة الخمسين لكتابة دستور ٢٠١٤: "استطعنا تحقيق مكاسب فى الدستور حيث وضعت مادة ٢٣٦ تضمن إلزام الدولة بإعادة سكان النوبة إلى مناطقهم الأصلية خلال عشر سنوات، والمادة ٥٣ التى تجرم التميز بين المواطنين على أساس العرق أو اللون وكان المقصود بها النوبيين".

القضية الثانية هى قضية بدو سيناء.. وللبدو ثقافات وقيم يجب احترامها، ومن حق البدو أن يكون لهم جزء فى تعمير سيناء

ويجب التفاهم معهم ومعرفة رغباتهم واحتياجاتهم وتطوير معيشتهم، مشيرا إلى أنه لا يزال حتى هذه اللحظة قبائل عديدة تعيش داخل خيام وليس لديهم أى موارد حقيقية للعيش، ويتم تجاهلهم فى أى خطط تنموية ويتم تجاهل إشراكهم فى التفكير فيما يخصهم، ومن أسباب غضبهم عدم وجود أى تمثيل لهم فى البرلمان وهو ما يعتبر إساءة كبيرة لأهالى سيناء، أن هؤلاء البدو هم حماة الأمن القومى وهم حماة الهوية المصرية هناك، ويجب معاملتهم باحترام، وسرعة تنفيذ مشروعات التنمية التى تخصصهم مع احترام رغباتهم وأفكارهم وثقافتهم، إنهم يعانون من التجاهل والتخوين والتهميش ومعاملتهم كمواطنين من الدرجة الثانية الذى سيؤدى لانفجار الوضع فى سيناء وحدوث ما لا يحمد عقباه. والقضيتان تحتاجان فقط لتوجيه نظر الدولة وتفادى عقبات تفاقمهما، لم يُحدث أهالى النوبة أى عنف أو إضرار مما يؤكد نقاء هويتهم وأصالتها. وما يحدث فى سيناء إنما هو من لدن جماعات إرهابية متطرفة تدفقت عليها- دون وعى- فى زمن تهميشها، وعن قصد مخطط له، وذلك كله يتم التعامل معه الآن.

ثانيا الدين:

إن حقيقة أمر صراعات أتباع الديانات السماوية الثلاث: الإسلام والنصرانية واليهودية، ليست بسبب الأديان التى أمر الله بها، وإنما هى وبكل ببساطة بسبب أطماع بشرية سياسية واجتماعية واقتصادية صنعها السياسيون باسم الثورة والأيدولوجيا والمذهب

والشعار وضرورات اللحظة والولاء المطلق، وألبسوها لباس الدين ليعتاشوا عليها وليكسبوا باسمها ود ضعاف النفوس وأصحاب العقول الفارغة التى تسمع وتطيع وتستجيب وتنفذ ولا تناقش ولا تعترض. فأساس وجذور معظم الحركات والتنظيمات والأحزاب الدينية في مختلف أصقاع الأرض، حتى وان رفعت شعار الدين وأعلامه وأطروحاته، فهى ذات طابع سياسي، وليس ديني أو طائفي، أما خطابها الديني فهو لإقناع الجماهير والعزف على أوتار نزعتها الدينية وعصبيتها من أجل حشدها وتأجيج حماسها وتهيئتها للدفاع والقتال ومواجهة المخاطر وأتون النار، والتضحية بالنفس والنفيس، ليقتسم قادة تلك الأحزاب والمنظمات السلطة والثروات والنعيم الدنيوي. هذا ما حدث بمصر عقب ثورة يناير ٢٠١١م، فئات متصارعة على مستوى الدين الواحد (سنّة وشيعه، وإخوان، وسلفيين، وجهاديين...وغيرهم). وما أحدثوه من عنف وتخريب. إضافة إلى الفتن الطائفية بين المسلمين والمسيحيين والتى اشتد أوارها بعد الثورة. لقد كانت هناك أحداث متفرقة بين الحين والمين تضرم النار فى العلاقة بين المسلمين والمسيحيين ارتبط أحدها بأحداث دير أبو فانا بالمنيا فى صعيد مصر،، وفيه نازع أعراب المنطقة رهبان الدير على أرض ضمت للدير. والأخر بعد أحداث فض اعتصامى رابعة العدوية والنهضة فى ١٤ أغسطس ٢٠١٣م، حين تحوّلت شوارع مدن محافظة المنيا مسرحًا لأحداث دامية. فقد حاولت الجماعات الموالية لجماعة الإخوان المسلمين

الانتقام من المسيحيّين الذين يعتقدون أنهم هم الذين ثـاروا علـى الرئيس آنذاك. والحق أن هناك عدة عوامل زادت الموقف توترا، دون أن تؤثر على حقيقـة أكيـدة وهـى أن علاقـة المسـلمين والمسيحيين سليمة، وأن الشحن الطائفى وحالة التـوتر السياسـية والاجتماعية العامة، فضلا عن أعراض الأزمة الاقتصادية هـى التى تجعل أبسط حادثة سببا فى الاشتعال. وقد تمـت مراجعـة حوادث العنف الطائفى والنهايات التى وصلت إليها فى كل مـرة دون أن تقتلع جذور المشكلة. يتوازى هذا الشـحن مـع تـواتر الحديث عن العوامل التى تزيد الموقف اشتعالاً، بعضـها نفسـى وبعضها سياسى وبعضـها الآخـر مـادي، معظمهـا داخليـة، وأخطرها خارجية لقد عاشت مصر طيلة تاريخها دولة موحـدة، وعبد شعبها إلها واحدا بشرائعه الـثلاث، اليهوديـة والمسـيحية والإسلام، ولم تكن نظرية المؤامرة نحو التقسـيم واردة، ولكـن ضرب عنصرى الأمة بسياسة فرّق تسد كانت ماثلة دائمـا فـى السلوك الاستعماري. ولكن مع ذلك كله لا تـزال حالـة الوفـاق والتلاحم قائمة بين المسلمين والمسيحيين فى كـل مكـان علـى أرض المحروسة.

ثالثا: الجنس:

(التفرقة الجنسية) هو لفظ يطلق على التمييز جنسـيا وهـو يعنـى التحيز الجنسي عموما، الذى يؤدى إلى التمييـز أو الكراهيـة ضـد الناس على أساس الجنس بدلا من المزايا الفردية والتحيـز الجنسـى

يدل على معتقدات أو مواقف مختلفة كالاعتقاد بإن أحد الجنسين هـو أرقى أو أكثر قيمة من الآخر. الاتفـاق أو الاخـتلاف مـع كـون مجتمعنا مجتمعا ذكورا أم لا، ليس مجال مناقشة، وأيضـا مطالبـة المرأة بحقها فى المساواة مع الرجل، أمـر محـل اخـتلاف بـين الجنسين، إن الحديث عن المرأة هو حديث يتعلـق بـأهم أركـان المجتمع البشرى.إذ أنها نصفه وتلد نصفه.الآخر الذى هـو الرجـل، فتكون بذلك هى المجتمع كله، إنه ثمة مفاهيم وقناعات حول قضـية المرأة تكونت وترسخت بفعل عوامل ومؤثرات عدة، وتحولت إلـى بدهيات جعلت كثيراً من الناس ينطلق منها مباشـرة، ويغفـل عـن أصلها ومنشئها ومدى سلامتها واتفاقها مع المنهج الشرعي.

لقد واجهت المرأة المسلمة تحديات كبيرة من الداخل والخـارج ولعب الإعلام دورا كبيرا فى تفاقم الأزمة وتحريك الساكن فـى تلك القضية فاختلط الحابل بالنابل، تجاهل الكثير دور الإسلام فى تحرير المرأة، وانساقت المرأة نفسها متـأثرة برؤيتهـا للواقـع الغربى بمحاولات الغرب فى إخراجها من دورها وإثارة البلبلـة الفكرية لها متناسية ما يحاك لها بهذا الشأن، الأمر الـذى انتهـى عند عدم اكتفاء المرأة بالمناداة بحقوقها المهضومة فى المجتمـع مثل العنف الأسرى، وسوء المعاملـة، والنظـرة الدونيـة لهـا، التحرش الجنسى بأنواعه.. وغير ذلك ولكـن صـارت تطالـب بالوقوف على حد سواء من الرجل. ودون الانخراط فى الأمـر ومهما تكن مطالب المرأة فإن الغالب منها مطالب نخبوية فالكثير

من النساء يؤمن تماما ان لهن.دورا محددا يقمن بـه ويرضين بذلك عن اقتناع وليس قهرا سواء كان فى الطبقة المتوسطة العاملة أو اللاتى يمكثن فى بيوتهن أو الفلاحات اللاتى يساعدن أزواجهن فى العمل. ما أود قوله أن القضية ليست مستفحلة لحد التأثير على مفهوم الهوية عند الغالبية. ويمكن التعامل مع الأمر عن طريق تحصين الأفكار من الهجمات الدخيلة التى تسمم العقول، وتحرف السلوك، وتسيء إلى الدين، وذلك بنشر العلم الصحيح.كذا تحصين المجتمع بتعزيز عقائده وعباداته وعاداته حتى يتمكن من الوقوف ضد العولمة، وضرورة توعية الأمة بأهمية الإعلام، وصناعة البدائل الإسلامية فى هذا المجال بمختلف فنونه وضروبه وألوانه. مما سبق نخلص إلى أن هناك نوعاً من الأزمة فى إحدى مفردات الهوية لدى طائفة من الطوائف السابقة فى (العرق أو الدين أو الجنس) ولكن أحدى هذه الثلاث ليست هى الهوية مكتملة، ولا يعنى ذلك مطلقا أن الأمر بسيط ويمكن تجاهله، فالجرح السطحى إذا تم إهماله استفحل وزاد خطره. لذا لابد من خلق نوع من التعامل مع كل أزمة حسب درجة استفحالها حتى نصنع توازنا معقولا بين جوانب الهوية.

٥- الدولة السلطوية:

شهدت سنوات ما قبل ثورة يناير تغييب لهوية السواد الأعظم من الشعب المصري، كناتج طبيعى للعيش تحت مظلة الدولة

السلطوية. واجتياح الفساد لكل مؤسسات الدولة دون استثناء فالنظام الغير ديمقراطى هو المتكأ الاساسى فى افرازعملية الفساد وانتشار المحسوبية والرشاوى وهو فى ذات الوقت النظام الذى لا يسمح بالمشاركة ويقلصها فى فئة محددة منتجا فئات تعانى التهميش والاستبعاد وما ينتج عن ذلك من انخفاض مستوى الدخول الاقتصادية وتحكم فئة بعينها فى إدارة الموارد الأمر الذى يصدر مشهد دائم للفساد فى جميع مناحى الحياة وهذه النظم الغير ديمقراطية هى ذاتها التى تدفع إلى تثبيت آليات استغلال السلطة والنفوذ فى سبيل نمو الاحتكارات، وخلق طبقة تسيطر على الأسواق ولا تسمح بحرية المنافسة. ناهيك عن قواعد الشفافية المفقودة فى نظام كهذا. ما الشعور المتوقع لإنسان يعيش داخل وطن لا يحترم إنسانيته ولا يوفر له سبل الحياة الكريمة؟ أب لا يستطيع توفير سبل العيش لأبنائه وأم مريضة وأبناء يتكدسون فى جحر ضيق متضورين جوعا، وشباب ضائع يعانى البطالة ولا يجد مفر من مليء فراغه بحزمة من الانحرافات ويبقى صيدا سهلا لجماعات تشكل عقله على هواها، شعب مقهور مستبد به لا يملك حريته، ولا يصل صوته لأحد، بيروقراطية قاتلة، سلطة لا تقبل سوى بالصمت وتكميم الأفواه، المؤدى النهائى لذلك هو الإحساس بالغربة داخل الوطن وحالة من التمزق الداخلى يفضى إلى اللا انتماء.

٦- تنازع الهويات:

أ- (الهويات القاتلة):

"الإنسان الذى طالما تمزق بين "أنا" و"هو" أو "نحن" و «هم»، كان أكثر ضراوة حين زاحم وخاصم وقاتل من يختلفون معه فى الدين والسلالة والطبقة والثقافة. وتحت هذه البنى الاجتماعية الكبرى، تناحر المتمايزون فى الفروع من بين المتمركزين حول القبيلة والطائفة والمذهب واللهجة. لكن ما أود أن أؤكده فى هذا المقام، أن إمكانية إنتاج هوية ما عنفا مقنعا أو منظما، لا يعنى بأى حال من الأحوال أن التخلى عن الهوية واجب، فهذه مسألة مستحيلة بل ومرفوضة تماما، لكن من الضرورى أن يتخلى الأفراد عن التعصب الأعمى لهوياتهم وخصوصياتهم، وألا يستسلموا لما يسمى "حرب الأفكار"، وأن يؤمنوا بتعدد الهويات وتقاطعها، ويتسامحوا مع "الآخر"، ويمتلكوا قدرة فائقة على التفرقة بين التسامح والتساهل" (٧).

القتل من أجل الهوية فى غالبه ينشأ من فكرة (إن لم تكن معى فأنت ضدي) وهذا حصيلة الأوضاع المرسخة لثقافة الاستبداد من ظلم اجتماعى وقمع سياسى وكبت فكرى، يصاحب ذلك شعور دائم بالغضب والثورة الداخلية التى تظل قابلة للانفجار فى اى وقت. ومهيأة للقتل، وتحويل المجتمع إلى غابة.

إن الوعى التام لمجموعة من البشر الغاضبين بتوحدهم فى الأسباب الدافعة لهذا الغضب يؤصل لانتمائهم لجماعة معينة

ويوقعهم تحت تأثير المبررات التى تولد العنف ضد من يضطهدهم، والصراع حول الهوية آفة عرفتها البشرية طيلة تاريخها المديد، بدءا من تناحرات العشائرية والقبلية وحتى صراع الدول والإمبراطوريات والحضارات. واستنادا لما فسرناه من تداعيات نظام الدولة السلطوية ونتائجه، لم يكن هناك بد من اندفاع الشباب وراء العنف، لكن هذا العنف كان جراء فساد المنظومة الاجتماعية." أما العنف السياسى فى مصر فيعزى بالأساس إلى صراع الهويات الذى كان مكبوتا أيام حكم مبارك بفعل القوة الأمنية، ثم انفجر بعد رحيله بطريقة غير مسبوقة، فوجدنا مخاوف الأقباط من تقدم "الإخوان" والسلفيين فى الحياة السياسية، وهتف بعض المسيحيين فى المظاهرات التى نظموها احتجاجا على هدم وحرق الكنائس. ذلك على مستوى اختلاف الأديان، أما على مستوى الدين الواحد فوجدنا السلفيين وأتباع "الجماعة الإسلامية" والجهاديين، قد قلبوا هتاف الثورة "الشعب يريد إسقاط النظام" عقب رحيل مبارك مباشرة إلى: "الشعب يريد تطبيق شرع الله". وانقسمت مصر إلى "مدنيين" يصفهم "الإخوان" والسلفيون بأنهم "علمانيون"، وإلى "إسلاميين" حسبما يصفون هم أنفسهم، ووسط هذا الضجيج، عادت أصوات تتحدث عن الخوف من اختطاف الهوية المصرية، التى ألفوها وتعايشوا معها، وكانوا يعنون بها طبائع المصريين وثقافتهم العميقة وطريقتهم الوسطية أو المعتدلة فى فهم الدين وتطبيقه، وزادت هذه المخاوف مع اتجاه "الاخوان" إلى التحالف مع التكفيريين والسلفيين الجهاديين،

بعد عقود بدوا فيها كأنهم قد تماهوا مع مقتضيات الهوية المصرية أو تكيفوا مع طبائع وقيم وموروث المصريين، وهى مسألة كانت تعطيهم ميزة على تيارات العنف والجمود التى اتخذت من الإسلام ايديولوجية لها أو زعمت أنها تحمل لواءه فى الدعوة. وفور سقوط حكمهم، اشتد الصراع على السلطة ضراوة، وهو يلبس لبوس الهوية، فأتباع بعض الطوائف الدينية كانوا طيلة الوقت يصدّرون خطاب الهوية، رغم أنهم يعلمون بينهم وبين أنفسهم أن مقصدهم هو الاحتفاظ بالسلطة والاستعداد للقتال من أجل هذا تحت راية «شرعية» فقدوها قبل الثورة بكثير لأسباب عدة. فخطاب الهوية هنا كان الهدف منه تجميع القوى «الدينية» للوقوف إلى جانبهم فى معركتهم السياسية البحتة.وظل الكل، فى سذاجة مفرطة، فى التناحر من أجل تحديد هوية مصر"(٨).

ب- ترويض الهويات:

كان دور الهويات القاتلة فى مصر؛ وعلى مستوى العناصر الأكثر تحديدا للهوية (العرق، الدين، الجنس) متقلصا بدرجة كبيرة، فحين تحدثنا عن العرق لم يكن هناك ثمة قتل من أجل ذلك. أما الصراع الديني، واقصد هنا (المسلمين والمسيحيين) فالأمر يشوبه على فترات متفاوتة بعض الفتن التى قد يلعب فيها عامل الشحن النفسى من قبل جهات مستفيدة دورا فاعلا، إلا أن فى سنوات الثورة قد زادت حدة هذا التوتر والعنف لنفس السبب السابق. بينما على مستوى الطوائف الإسلامية فقد كانت ترتدى

عمامة الهوية وتخفي تحتها رأسا تدبر وتخطط للقتل من اجل تحقيق مصالحها والسعي الدءوب وراء السلطة.أما الصراع الجنسي، فيتمثل في حزمة من المطالب وبعض الحقوق المسلوبة للمرأة المصرية، رغبة منها في الحصول على حياة كريمة وعلى الجانب الآخر فئة منهن يطالبن باللحاق بالرجل والوقوف بجواره على خط مستقيم. وبشيء من الشفافية نقول أن في هذا الصراع أيضا خسائر بشرية. ولكن السبب هنا ليس الإيمان بقضية حقوق المرأةالجنسية. بشكل مباشر ولكن بشكل ضمني (كان مثلا لا يحترمها ولا يرعاها ويشعرها بالدونية والحقارة أو يستخدم العنف معها) وهو في أول الأمر وآخره عدم اعتراف منه بحقوقها.ولكن تلك الحوادث لم تكن خالصة من أجل الهوية الجنسية.كلا، ولم تكن لحاجة من أحد الجنسين في تصفية الجنس الآخر وإزاحته من طريقة. بل هي ثمة خلافات اجتماعية.وإذا افترضنا جدلا أن جانبا من الذين ارتكبوا جرائم، كان فعلهم بدافع الحفاظ على هويتهم

فالسؤال هنا "كيف يمكن ترويض تلك الهويات؟

يقول الكاتب" أمين معلوف" : "إذا كنا نسعى إلى تقليص التفاوتات والمظالم والتوترات العرقية أو الدينية أو الجنسية أو غيرها، فالهدف المنطقي الوحيد والمشرّف هو أن نعمل لكي يعامل كل مواطن بوصفه مواطنا كامل الحقوق مهما كانت انتماءاته، بالطبع لا يمكن بلوغ هذا الهدف بين عشية وضحاها، ولكنه ليس سببا

لنقود القافلة فى الاتجاه المعاكس، لابد من إصلاح المناخ الاجتماعى والفكرى والتفكير الرصين والشامل فى ترويض وحش الهوية، أريد أن يتمكن كل منا لإدراك هويته بوصفها حصيلة انتماءاته المختلفة بدلا من حصرها فى انتماء واحد يستخدم كأداة استعباد وقهر بل وحرب أيضا" (٩).

إن الأداة الأشد فتكا على الأمم هى دولة الحزب الواحد، لابد إذا من التعددية، وإذا كان القضاء علي الطائفية والتمكن من توحيد الفرقاء أمرا مستحيلا، فلابد من إيجاد قاسما مشتركا بين كل الألوان والإشكال.لن تتمكن شمس الهوية من البزوغ فى ظل حكم الأقلية، ولا الأكثرية المستبدة.

وهنا نقول أن على الدولة بكل مؤسساتها ووزاراتها المختلفة ولا سيما التعليم والثقافة والإعلام،وضع خريطة شاملة من أجل ترسيخ مبادئ المواطنة السليمة، والحفاظ على الهوية وتدعيم عناصرها. والتدشين للقاءات وحوارات وبرامج من شأنها تقريب وجهات النظر بين الهويات المتصارعة والمختلفة والدخول تحت مظلة واسعة تتسع لتقبل جميع الانتماءات التى تصب فى النهاية فى نهر هوية واحدة بحجم السماء. لابد من قبول الآخر المختلف. والحوار معه وخلق نوع من التواصل الثقافى بينهما. فالتواصل الثقافي عملية حضارية متكاملة، تفتح العقول والنفوس على آفاق جديدة وإمكانات جديثة. وهى حضارية لكونها وسيلة استيعاب منجزات الآخرين، والتعرف على ثرواتهم المعرفية وإمكاناتهم

الثقافية، وبدونها تتحول الاختلافات الثقافية إلى بؤر للتوتر والصراع المدمر والمميت .

"ولا بد أن ندرك فى هذا الصدد، أن التواصل الثقافى لا يستهدف الوصول إلى حالة من المطابقة بين الثقافات، وإنما يستهدف بالدرجة الأولى الحوار والاستيعاب وإبراز المضامين الإنسانية والحضارية للثقافات. التواصل والتبادل الثقافى ليست عملية استيراد ثقافة وافدة، "ونحن نتفق على أن نستفيد من حضارة الغرب وننهل منها لكن ما يتناسب مع أصالتنا وقيمنا وأن يتم النهل أو الاقتباس بشكل إدارى واع وعن طريق الانتقاء لما يلائمنا فنأخذ ما نراه أوفق لنا وندع غيره، ونضع ما نقتبسه فى مكانه الصحيح من حياتنا، وذلك من منطلق أن الحضارة الإنسانية الحالية ليست ملكا لشعب بعينة بل أنها إرث الإنسانية جمعاء وقد ساهمنا فيها وساهم غيرنا فيها لكننا نفرق بين حضارة عطاء إنسانى وحضارة استبعاد واستغلال واستلاب واغتصاب للعقول وتمزيق لهوية الآخرين الثقافية والاجتماعية" (١٠).

يجب علينا أن ننظر إلى الآخرين دون تمييز بسبب الجنس أو الدين أو العرق أو اللغة أو الاتجاه السياسى أو أى سبب آخر، طالما الاختلاف لا يكون على حساب حياة الآخر. إن فكرة القبول تعتمد أساسا على مدى استعدادنا لتغليب المصلحة العامة على اختلافاتنا.

٧- شجرة لا تموت:

نعم، عدد ليس بالقليل من محاولات الاغتيال تعرضت لها الهوية، من تغريب للغة أو العادات والتقاليد أو تشويه العقيدة، وأزمات ثقة وإحساس بالغربة وزعزعة الثوابت والأفكار.. وغيرها. إلا أن ريح التغيير التى سُخرت لإحداث ما سبق ربما تكون أسقطت بعض الأوراق الذابلة، حركت الفروع الرقيقة يمنة ويسرة، دفعت الأغصان فى اتجاه حركتها قليلا، لكن ما تلبث الأوراق الذابلة أن تنبت مكانها أوراقا مخضرة، وما تلبث الفروع الرقيقة أن تثبت مكانها. والأغصان تعود سامقة. وبالرغم من كل ما حدث؛ لا تزال الشجرة واقفة مكانها، شامخة، راسخة الجذور، واضحة المعالم، فالهوية المصرية شجرة لا تموت. بدليل أن هناك عادات وتقاليد فرعونية لا زالت تمارس حتى الآن. لغتنا هى العربية، ديننا الإسلام والبعض يدين بالمسيحية، لا حروب عرقية أو جنسية، نعم تحدث الانتكاسات لكن سرعان ما ينجلى الجوهر الأصيل للإنسان المصري.

ويقول الصحفى محمود مبروك: "يشهد العالم كله على حضور الهوية المصرية باستقلاليتها، خاصة خلال مراحل التنقل من عصر إلى عصر، وهى جزء من هوية العالم العربى والإسلامى، وقد كانت الهويات تتأثر كلها بالمصرية وتقف هى شامخة، دون خوف من أى مد من الخارج، ونتذكر مفاصل تاريخية فارقة على هذه الحوارات خلال القرنين الآخرين على الأقل الحملة الفرنسية

وثورة ١٩ وثورة ٢٥ يناير و٣٠ يونيو ظلت الهوية حاضرة على نحو ايجابي، حيث ظلت الثورة موقفا حضاريا على مستوى العالم، نموذج الحضارة يؤكد أن هوية مصر ثابتة وهي ليست هوية حكومة أو حاكم. وأنها نتاج حركة حضارية دءوب من قبل المصريين عبر العصور. لذا يعتبرها محمد شفيق غربال حصيلة تفاعل بين الاستمرارية والتغيير. فمصر مر عليها أشكال وألوان من الثقافات والأديان والأجناس من المنتمين للحضارات المختلفة. بعضها استقر بها، وبعضها الآخر عبر أرضها..الخ. وكانت مصر في كل الأحوال تستوعب وتهضم وتتمثل وتعيد الإنتاج سواء على المستوى المادى أو المعنوي: فنون، وعمارة، وفقه، ولاهوت، وأدب شعبي..الخ."

"والأمم الباقية.. هي التي تجعل وجودها فوق كل التفصيلات، والحضارة المزدهرة هي التي توفق إلى فلسفة أو دين أو نظام يحمي وجودها" (١١).

المراجع:

(١) المعجم الوسيط

(٢) المعجم الفلسفي

(٣) صراع الهويات فى مصر (عمار على حسن) الجمعة ٢٠١٤/٥/٣٠م
www.elwatannews.com

(٤) (سوسيولوجيا الثقافة والهوية.. هولمبس، وهولبورن)

(٥) "الحضارة المسروقة" الكاتب الأمريكى جورج.جي.أم. جيمس)

(٦) مفتـاح اللغــة المصريــة القديمــة (أنطون ذكري)

(٧) http: //www.aawsat.com/home/article/138241

(٨)) صراع الهويات فى مصر (عمار على حسن) الجمعة ٢٠١٤/٥/٣٠م
www.elwatannews.com

(٩) الهويات القاتلة (أمين معلوف)

(١٠) http: //telc.tanta.edu.eg/hosting/pro14/containt/L9-10.htm

(١١) الغزو الفكرى (مجمد جلال كشك)

الثقافة وقبول الآخر..

ظاهرة الهوية المصرية فى مفترق الطرق

أحمد عزت مدني

مدخل:

نحن بحاجة إلى استبصار المخاطر والحلول على حد سواء لصناعة مستقبلنا الثقافى وصياغته بوضوح وشفافية.

أولا: الحضارة وتجليات الشخصية المصرية

مصر هبة المصريين:

إذا نحينا منطق اللفظ ونظرنا إلى التاريخ وهو يكتب خمسين قرنا من عمر الأمة لوجدنا ثلاثين قرنا ـ منها ـ خالصة (المصرية) ٣٢٠٠ق.م ـ ٣٣٢ق.م.

-فى البدء كان الإنسان.

-وكانت الأرض وطنا عبقرى المكان.

-قامت الهوية (لاهوت ابد) وكانت ولادة الكيان حتى تجلت القومية المصرية أبجدية للروح ونحوا للضمير.

-مصر أطول الأمم تاريخا تعيش فى أكثر من ثلثى تاريخها مستقلة تتنقل بين الحضارات ـ حقبة من ثلاثين قرنا لم تفقد مصر فيها استقلالها إلا لفترات تنقلت من يد (الرومان) إلى يد (العرب) وغابت فيها استقلالية الجسد ولم تغب عنها استقلالية الروح. يأتينا التاريخ من دعوة (إدريس) قبل الطوفان مرورا بعصر الأسر المصرية، ثم تشكيل فكر المسيحية وصولا إلى ممارسة السلطة المعنوية فى ظل الإسلام. وكان بيت الحكم هو المسئول عن إقامة (ماعت) أى العدل هو المقياس الخلقى للحاكم.

بنية الذاكرة:

هناك مرحلة ترميز فى التاريخ والتراث وتخزين تاريخى وتراثى واسترجاع بالانتباه الانتقائي. يرتبط الترميز بمادة ذات معنى فى التاريخ وقدرة على ذاكرة الحوادث واسترجاع لترابط الأحداث وجدانيا. لقد انتقلت بحوث الذاكرة من (المختبر) إلى التطبيق وأصبح (الوعى بالذات) يتطلب تحسين أداء الذاكرة التاريخية لمواجهة علل ثقافية تصرف الانتباه عن (الهوية) وتعيق

الاسترجاع والتذكر: فى الانتماء المصرى القديم (إيمان) و(ثواب وعقاب) و(حياة بعد الموت) ومرحلة عمارة الأرض بعد عمارة الإنسان بالإيمان: الوحدة السياسية وإرساء أسس الحضارة المصرية ــ بناة الأهرامات ــ الأدب والكتابة ــ الزراعة ــ الكفاح ضد الهكسوس ثم جاء عصر الغزوات.

عبقرية المكان والانتماءات التاريخية:

من الناحية الجغرافية أعطى (موقع) مصر خصائص وانتماءات. فهى تمثل قلب (الأمة العربية) بحكم موقعها المتوسط بين :

- ليبيا ــ تونس ــ الجزائر ــ مراكش (غربا).
- الأردن ــ فلسطين ــ سوريا ــ لبنان ــ العراق (شرقا).
- الجزيرة العربية والسودان (شرقا وجنوبا)

وينتمى (الموقع) إلى مجموعة شعوب ودول حوض البحر الأبيض المتوسط (قبرص ــ اليونان ــ تركيا ــ إيطاليا).

وهناك انتماء (إفريقى) مرتبط بالمستقبل. تبدأ (أوربا) عند الإسكندرية ــ و(أسيا) عند القاهرة ــ و(أفريقيا) عند أسوان فى داخل المنظومة الثقافية العالمية نجد الحضارة المصرية ظاهرة تاريخية.

ظاهرة التعددية فى الثقافة المصرية:

- انتماء يونانى رومانى ــ حيث انتقلت الحضارة المصرية

القديمة من خلال (اليونان) إلى الغرب وأوربا، وأصبح هنـاك تفاعل حضارى متبادل (جامعة ومكتبـة الإسـكندرية) التـى استمرت حتى ٥٢٩م.

- انتماء قبطى بسيادة الديانة المسيحية وكانت الرهبـة مشـروع مصرى (للعبادة والصلاة) وكانت الكنيسة الأرثوذكسية مناضلة للدفاع عن ارض مصر.
- فى الانتماء الإسلامى تعايش المصريين (مسلمين ومسـيحيين) وتبرز ظاهرة (التعددية) من خلال:
- الهجرات العربية بعد الفتح العربى لا تنفـى أن سـكان شـبه الجزيرة العربية كانوا على اتصال بشعب مصر من زمن يسبق عصر قيام الأسر المصرية القديمة.
- العلاقة الجدلية بين التاريخ والجغرافيا واضحة فـى مجموعـة دول البحر المتوسط وتأثر المثقفين المصريين بحاضرة الغرب.
- القاعدة العربية ثابتة ويرتكـز عليهـا (القبطـي) و(المسـلم) ويتعايشان معا.
- إفريقيا هى مخزون العالم فى مصادر الطاقة المائية والزراعية وبلاد النوبة وأسوان اقـرب الإحسـاس (بإفريقيـا) وأهـالى الصحراء الغربية امتداد عرقى بقبائل (ليبيا) وأهـالى الشـرقية وبدو سيناء اقرب الإحساس بالانتماء العربي.
- والحديث عن العرقية والجنس والدين غير مقبـول لأن الواقـع يدحضه، فليس هناك سلالات نقيه ــ إنمـا هنـاك ملاحظـات واجبة الاعتبار:

- تحالف كهنة آمون مع الإغريق لتخليصهم من الفرس
- وتحالف كهنة عين شمس مع الكنعانيين لإسقاط الأسر المصرية من الحكم.
- تحالف كهنة آمون مع الرومان للحفاظ على مصالحهم.
- فى ظل الفتح العربى تحالفت الكنيسة مع العرب لتأمين الأديرة.
- فى ظل الخلافة الإسلامية أغار العنصر التركى على الأقطار الإسلامية
- الأقباط فى حالة رد فعل كأقلية تؤكد الانتماء للوطن.
- وهى مظاهر أدت إلى اهتزاز ثقة المصرى المتدين فى مؤسساته الدينية.

ثانياً: مظاهر التغريب وتهديد الهوية

العلل الثقافية للتعددية:

فى إطار نذر (العولمة) ترى التعددية الثقافية نوع من التلاعب السرى لفاعلية (النخب) باعتبار تلك التعددية نتيجة (هويات) وباعتبارها تعدية قومية وعرقية وعلينا أن نفرق بين (توزيع الموارد) وبين (التعددية الثقافية فى التعليم) حتى لا نقع فى إشكالية اتجاهات (العرقية)، فالصواب تجاوز (المصالح الخاصة) والالتزام (بالاهتمام المشترك) والاختلاف (للصواب) للتأكيد على أن (الهوية الثقافية) مفتوحة للوطن بماحنيها ولا تنفصل عن علاقتها بحاضرها، ومن ثم يرتكز (حق الاختلاف) على الوعى النقدى لوضع كل شيء موضع المساءلة.

مظاهر تهديد الهوية المصرية بالانكسارات:

يطرح الليبراليون (النهج المساواتى) ومن ثم أصبح هناك أوهام فى الفهم

- فالتعددية .الثقافية فى العلل الثقافية للعولمة تعنى أن يكون الجمهور خارج الصورة.
- وإنها تعنى فعالية (نخب) تشكل مصدرا للقيم.
- والتركيز على سياسة الاختلاف المقابل لسياسة التضامن، وما يحدث من محاولات تؤدى إلى انكسارات فى (الهوية المصرية) واضحة فى (النوبة وأسوان) جنوبا وقبائل الصحراء الغربية المرتبطة مع (ليبيا) غربا والقبائل البدوية فى (سيناء) شرقا. إنه ليس هناك أى تضارب فى رؤية المساواة المادية فى (الموارد) والتعددية الثقافية لا يمكنها بطبيعة الحال معالجة المتفاوتات الضخمة فى الفرص والموارد، غير أن إهمال (الموقع) يؤدى إلى الانقسام بين ما يشكل (الأنا) وما يشكل (الأخر) ومن ثم لابد أن نأخذ فى الاعتبار مناطق (العلل).

الاغتراب والفوضى الثقافية:

مظاهر الفوضى الثقافية فى مصر كانت مدخلا لثقافة العولمة، و(الاستجابة الانتقائية) وسببا للاختلاف عن الآخر. كانت دوائر التعصب الأوربى ــ اليهودى يتصورون استنزاف قوى المسلمين بالحروب الصليبية حتى تسلل الفكر العلمانى من خلال قيام

(تركيا) باقتباس النظم الأوربية:

- انتشار التعليم الأجنبى لنشر المذهب (الكاثوليكي/ البروتستانتى) لتحجيم الأرثوذكس (القبطي) المصري.
- مد الجسور مع أوربا بالبعثات العلمية حتى اكتسبت (العلمانية) دلالتها الاصطلاحية، رغم أن البواعث التى أدت إلى ظهورها فى الثقافة الأوربية لا أثر لها فى الثقافة العربية، ورغم ذلك نجد أن السياسة فى الغرب حشد الحملات الصليبية (باسم المسيح) رغم ادعاء رفض الخلط بين الدين والسياسة.
- انتشار الجماعات (العلمانية) و(الشيوعية) و(الماسونية) و(الصهيونية). وكان الهدف من عشوانية الفوضى الثقافية حصار الهوية المصرية المتجسدة فى (السنة) الإسلامية و(الأرثوذكسية) المسيحية، وأصبح مفهوم العلمانية والدين مشوشا لظهور معتقدات فاسدة وجدل تأليفى يتناول (التراث والتجديد) وقد ساهمت العلمانية فى بناء (علل) كانت وراء نكوصها، وظهور جماعات التطرف الدينى وأصبح هناك معنى تتدفق منه حضارة الرأسمالية العالمية بأنماط إنتاجيه مختلفة وفى تنوع الثقافات التى تحتويها:
- ترويج للسوق.
- إدارة دولة لمعنى العولمة.
- منظمات مجتمع لتطوير تصورات أشكال الحياة.

ثالثا ـ العولمة وعلاقتها بالهوية الثقافية

مصطلح الحضارة:

النظرة اليونانية لثنائية (نحن/ هم) أدت إلى ثنائية (متحضر/ همجي). اليونان القديمة كانت مهد الحضارة الغربية بالتلاقح الحضاري، وهم ما جعل اليونانيون والرومان وأوربا العصر الوسيط يبذلون الجهد لتمييز أنفسهم عن (الهمجيين) وبالتالى كان التقدم فى الزراعة والتجارة والصناعة مقياسا للحضارة والدين مصدر رئيسى للأخلاق، وقد تم استعمال (مصطلح الحضارة) كأيديولوجية استعمارية بالاستناد إلى أرث الرومان فى فكرة (الدولة) والمسيحية فى فكرة (القانون الأخلاقى) والشخصية الفردية فى فكر (ألمانيا) وأصبحت التنمية الاقتصادية وسيلة لزيادة الثروة.

حين يقدم (المركز) ثقافته بوصفها (حضارة) تأتى أهمية ثقافة دول (الأطراف) كقوة مقاومه، فالهوية وسيلة لقدرة الأطراف على التوظيف الحضارى، ويمكن أن تكون أداة تجزئة، وكما توجد (هويات عرقية) يوجد (تراث مشترك). والثقافة المصرية تعانى من تشظى أسئلتها: نسق القيم الإيجابية والكفاية والعدل والخروج من نقائض المماحكة الخاطئة بين (الأنا والآخر).

أصبح هناك ظاهرة (الاستبداد المفاهيمى):

- الشرق أوسطية مقابل القومية العربية.
- النخبة مقابل قوى الشعب العامل.
- الشراكة مقابل الاعتماد على الذات.

وسوف نلاحظ أن الانتماء العربى كان الصوت الأعلى فى ثورة (عرابى) والحقبة الناصرية مع النغم للتراث الفرعونى، وفى الحكم العثمانى كان النغم (أمة إسلامية) وطمس التراث الفرعونى، وفى ظل (السادات) تكرر هذا النغم عندما وقّع معاهد (كامب ديفيد) مع إسرائيل.

نتبين محاولات تشويه (اكتشاف الذات) بعد التوقيع على معاهدة (كامب ديفيد) ـــ وتدفقت موجات من المصطلحات (الوافدة) تتحلق حولها انكسارات متنوعة فى لغة الحياة اليومية والبحث العلمى والصحافة والإعلام وأصبح هناك خطاب دينى وآخر ايدولوجى، وأصبحت العولمة دعما للهويات مختلفة تستهدف (مصالح) وقد تؤدى إلى ردود فعل. أمام التنامى المستمر للهويه يتم اختزال الأديان ويتراجع الإبداع الثقافى والفلسفى والفكرى والايدولوجى ومع التراجع الثقافى ينتشر (التسطيح) وتتنامى النزعات الاستهلاكية فى الدين والتجارة، ومع هذا التنامى يتم تعليق وتعطيل دلالة ابتعاد الثقافى عن الاجتماعى حتى تتعدد

الهويات، ومن ثم كان الفكر (البراجماتى) النفعي الالهائى وراء العولمة، ويقف خلفه ما بعد (الحداثى) الذى يتضمن البعد التفكيكى التدميرى – ولا زال عالمنا الثالث يتأرجح بين التراث والحداثة وما بعد الحداثة، ومن ثم فإن (الهوية) لابد أن تواجه (العولمة) التى هى فى حقيقتها (هيمنة).

المنظور التكنولوجى وخطورته على الإبداع العربى:

(التكنولوجيا) أهم عناصر العولمة والتى تشكل خورة على الهوية الثقافية و(الإبداع العربي):

- بإعادة استخدام المعلومات والنصوص من جديد.
- المزج بين أشياء وأشياء (الهجين التكنولوجي)
- التغير التكنولوجى يسمح بما يلق عليه (التناص) وهو ما يؤدى إلى كسر خطية السرد وخطية الرواية.
- قضية استخدام اللغة وثالوث الذكاء الصناعى والنقد الأدبى ونظرية المعنى، وهو ما يجعل قضية المعنى لها دلالة كبيرة، كما أصبحت قضية (الترجمة) محل اهتمام (المخابرات الأمريكية) لكشف بنية الفكر العربي.

المشكلة: فى كيفية التحول من ثقافة اللفظ إلى ثقافة العلم والتقنية والصناعة، والخروج من قضية التراث من كونها قضية الماضى إلى كونها قضية الحاضر، وإعادة كتابة تاريخنا الثقافى وإعادة ترتيب العلاقة بين أجزائه من جهة وبين التاريخ الثقافى العالمى

من جهة أخرى، وعلى أسس علمية وبروح نقدية. هنـاك ثنائيـة متوهمة (الأصالة/ المعاصرة) (التراث/ الحداثـة) وخلـف هـذا الوهم (غياب) الجدل الفاعل بين (الأنا والآخر) حتى نمتلك القدرة على إنتاج حقائق جديدة حول وقائع العالم المعاصر، فهناك تباين واختلاف فى قراءات التاريخ والتراث:

- القراءات التاريخية سقطت أسيرة فكرة (الحياد التاريخي).
- أصبحت القراءات فى مأزق يكمن فـى أن (الـنص/ التـراث) يتمركز بين حدث إنتاجه وحدث إعادة إنتاجه.
- أصبحت القراءة الحداثية (انتقائية) تضع التـراث فـى منـاخ الأسئلة، وتضع التاريخ موضع مسائلة مستمرة.

نحن بحاجة إلى الوعى بالتاريخ لدعم قوة وعينا (بالذات) بعد أن أصبح (أنا والآخر) موضوع (حقوق) وبمعنى (نحن) فى مواجهة عدوانية (هم) وإذا كانت (مصر القديمة) متداخلة مع الأخر فـى عالم البحر المتوسط فإن المسلمين لـم ينبـذوا التـراث الثقـافى والفكرى للمناطق التى فتحوها، وهناك (تهميش) لتـاريخ مصـر القديم، و(سوء فهم) فى الغرب لطبيعـة الإسـلام رغـم الـدور المصري/ العربى الإسلامى فى تكوين الحضارة الغربية:

- التأثيرات المصرية على فلاسفة الإغريق.
- تواجد علماء الإسلام فى حقول العلم الغربى بعد الإطلاع علـى التراث اليوناني. الغرب المعاصر يعانى أزمة (روحيه) تجعلـه يختزل فكرة الحضارة فى التقدم التكنولوجي، رغـم العلاقـات

المتبادلة بين الثقافات الإسلامية واليهودية والمسيحية والتعايش والتكافل بينهم فى (أسبانيا).

رغم إمكانيات الحوار الحضارى بين (الأنا والآخر):

- الحضارات دائرة متسعة ينطوى تحتها تشكيلات ثقافية وعرقية.
- الاعتراف المتبادل للتفاعل بين الهويات الثقافية والنقد الذاتى واستيعاب نقد الآخرين.
- الرغبة الصادقة للتعاون المشترك بين المتحاورين.

والمشكلة أن المشروع الحضارى الغربى مبنى على (التنمية) والتحكم فى المصادر وتعظيم الإنتاج والاستهلاك ومع (خيارات الآخر) يكون الصراع، فلقد قدم التراث المسيحى فى (العهد القديم) صورة (رب الانتقام) و(رب الجيوش) بينما أكد النصارى على أن المسيحية (دين المحبة) وأصبحت فكرة الشعب المختار هى المصدر الأكبر للخصوصية اليهودية. لقد كان اندماج العنصر (اليونانى ـ الروماني) مع العنصر (اليهودي) وراء خلق إنسان جديد يرغب السيطرة على العالم، فأصبحت الحضارة الغربية (توسعية إقصائية) ويقابلها رسالة (إسلامية) توسعية، فهو دين توحيد يقوم على الوحي، والمسيحية حامل الوحى له صفات إلهيه، بينما اليهودية (رسالة) إلى شعب وحيد. والإحساس بالذات يقود إلى تأكيد الهوية، وتكوين (الانا) يتحقق من خلال مواجهة (الآخر) والرغبة فى الاعتراف بالذات يتضمن عدوانية كامنة فى الرغبة، ولذلك نشاهد (غطرسة) ناتجة عم (ثقافة علمانية) خالية

من (الإيمان) وأصبح (الانترنت) مشروعا من أصول علمية زائفة للحداثة:

- عنصرية تعصب عقلى (فكر غير متسامح)
- تقديم الجنس ككيان حيوى مرتبط بالسلالة وهو مفهوم (الصفوة) للتنكر تحت غطاء حماية الهويات العرقية.

أيديولوجيات الأزمة:

انعكاسية الذات هيأت الطريق للغرب فى علاقاته بالحضارات الأخرى واتخاذ الشعوب بالتفوق كشكل من أشكال القوة، والإعلان الغربى المستمر عن (نهاية التاريخ) هو تأكيد على (السيطرة) ورغبة فى (الهيمنة)

إبداع بداية التاريخ

أصبح من الضرورى أن نحفز أنفسنا بإبداع (بداية التاريخ) للخروج من دائرة التبعية الفكرية:

- الوعى التاريخى بالحضارة المصرية القديمة.
- التعرف على الأخر (عالم البحر المتوسط ـ بيزنطة ـ أوربا ـ العرب).
- كشف ايدولوجيات الأزمة التى تعوق الاستمرار التاريخى والتواصل الثقافي:
- النموذج البريطانى (عروبة/ إسلام) ـ (عرب/ أتراك).

- النموذج الإيرانى (الشيعة/ السنة)
- النموذج الصهيونى (العرب/ إسرائيل)
- النموذج الأمريكى (العرب/ أمريكا)
- النموذج الأوربى (الإسلام/ الغرب)

نموذج السلفية والعلمانية (المشكلة الزائفة التى أضـرت بالثقافـة الوطنية)

إعادة بناء قيم الثقافة الوطنية هو المدخل النظرى لتوحيد الثقافـة الوطنية وانصهار السلفية والعلمانية فى ثقافـة الـوطن، فهنـاك أهداف مشتركة تتعلق بالأرض والمـوارد. وعدالـة اجتماعيـة ترتكز على العمل كمصدر للقيمة ضد الربا والاستغلال، وهويـة إسلامية ضد موجات التغريب، فليس من الصواب أن يكون الدين (شعائر وطقوس واحتفاليات) أو رموز حسـية. (لحـى وجلبـاب ومسبحة).

أصبحنا بحاجة للتحول من ثقافة النقل إلى ثقافة العقل، وعلينا أن نبدأ من واقع تجاربنا فى مسيرة تاريخنا وتراثنا

رابعا ــ حتى لا تكون الهوية المصرية فى مفترق الطرق:

الوعى بالذات:

أسئلة الهوية تدور حول (العلمية المتحيزة) الناتجة عن المركزية الأوربية والتى أدت إلى (استنبات ثقافي) للهيمنة:

- استخدام الاستشراق بوصفه (أسلوبا فكريا) يقوم علـــى التمييـــز بين الشرق والغرب.
- استتباب ثقافى باستخدام معانى تاريخية لتكوين أيديولوجية تؤدى إلى:
- عنصرية الانقسام وفكرة اســتخدام الــدين بمفهــوم التضــامن الطائفي.
- استخدام العلاقة القائمة بين (التقنية) و(المعرفة النظرية) وجعل هناك صلة بين (ألإيديولوجية) و(التنميـــة) لاســتخدام الصـــفوة الحاكمة.
- أدى ما تقدم إلى مشروعات تحديث من خلال حاجات ثقافية لها علاقات جدلية تنتهى بالهيمنة فى صـــياغة البعــد الاقتصـــادى والاستغلال النظم للمجتمع من خلال (ثقافات متغيرة):
- ثقافة مادية للتفاعل: اشتراكى ــ رأسمالي.
- ثقافة غير مادية: نماذج إيديولوجية مضطربة وهنـــاك علاقـــة ثقافية بالشخصية المصرية:
- نفسية (الحاجة الى خبرة).
- استجابة عاطفية (أقباط ــ مسلمين ــ نوبة ــ بدو).
- الحاجة للأمن.
- تغلغل الغزو الثقافى الأوربي.

الرواية الأوربية تطوير لأشكال شعبية لملاحم التراث الأوربـــى والمغامرات الأوربية وفى المقابل إهمـــال الحكايـــات الشـــعبية المصرية وتأثر الشعراء بأوربا.

- أصبح السؤال حول الصراع بين التقدم والتخلف، وهناك قوتان للتغيير:
- قوة اجتماعية.
- قوة قومية.
- وتواجه قوى التغيير بمجهودات (التقويض) وتجسد أزمة النقد (التبعية الذهنية) للنموذج الحضارى للرأسمالية الأوربية.
- الوعى بالذات يتطلب البحث عن الهوية عن طريق المحتوى القومى فى الحضارة المصرية القديمة وتأسيس خطاب ثقافى وطنى والدعوة للتنوع والاختلاف الإبداعى العالمي.
- البحث عن مفاهيم جديدة:
- نقد جذرى للعقلانية الغربية ورفض نمط الانحيازات (التابعة) فى السلطة.
- مراجعة نموذج التراث والحداثة والتأكيد على المساواة وربط التنمية بالعلم.
- بناء ثقافة جديدة (علم وتنمية – سلطة اجتماعية ومحاسبة ديمقراطية – مشروع وطنى قومى مشترك وتعددية ثقافية عالمية.
- بناء الثقافة الجديدة يطرح السؤال: لماذا لم تستمر تجربة (عبد الناصر) فى الديمقراطية الاجتماعية والنهضة الثقافية
- الحاجة إلى تبلور اجتماعى لقوى تحالف قوى الشعب العامل وتقويم واضح للقوى الاجتماعية التابعة للغرب وأيديولوجية أموال النفط وثقافة البترول

-تأصيل الاهتمام الإعلامى بالثقافة لمواجهة سيطرة وكالات الأنباء العالمى على ٨٠% من الأخبار، وتشتيت المثقفين بقصد الازمة بين (الكتاب والصحفيين والإعلاميين).

أولا ـ الوعى بالذات والديمقراطية:

- تفعيل المشاركة كمفهوم أساسى للشورى والمشاورة وهى من تطبيقات مبدأ (المساواة).
- المناصحة والمحاسبة وهما من تطبيقات مبدأ (المسئولية).

ويتسق مبدأ الالتزام برأى الأغلبية مع مفاهيم الشورى والأصل فى العناصر التطبيقية (الاجتهاد) بما يتفق مع مقاصد الشريعة.

ثانيا ـ تأكيد الهوية المصرية بالتنمية:

ربط (بن خلدون) بين العمران والأمل كشرط نفسى للتنمية، ومن ثم كان للأمان ثلاثة مستويات:

ـ الأمان من الظلم ـ الأمان من الإرهاب ـ الأمان من التغيير المفاجئ فى الاقتصاد والسياسة الخارجية.

توفير الأمان يدعم (التحدي) اللازم لإحداث التنمية (جنوبا وغربا وشرقا) ويحقق النتائج الداعمة للانتماء.

ـ تعتمد التنمية على إبداع ثمرات العقول والعلمية الإبداعية لابد لها من ملكية اجتماعية تأخذ شكل إنتاج ملموس لمصلحة الجماعة.

ثالثا ــ الهوية المصرية وأخلاقيات التنمية:

سيطرة أصحاب المصالح الرأسمالية على أجهزة الإعلام عالميا تؤدى إلى ترويج أكاذيب وتعكس انقسامات وتحريض، كما أن الارتباط الفكرى بالنمط الأوربى يجعل النموذج والمثل الأعلى بما يعمق التبعية للآخر.

المشكلة: إن هناك قضايا دلالية ذات علاقة بقضايا الديمقراطية.

والتنمية وحقوق الإنسان، ومنها تعدد المعنى كظاهرة لغوية وهى من المشكلات الثقافية التى تمثل عقبة فى طريق تطبيق (الشورى والديمقراطية والتنمية) وهناك المشكلات الاجتماعية المرتبطة بحقوق المرأة.

المراجع:

- الحضارة ومضامينها ـ ترجمة د. عبد النور خرافى (٤٩٢ ـ علم المعرفة ٢٠١٤).
- روح مصر ، السيرة المصرلية، احمد عزت مدنى، (دار الفاروق ـ ٢٠٠٩)
- دراسات في فلسفة التاريخ النقدى، د. جميل موسى النجار، (مكتبة مدبولى ـ ٢٠١٠).
- الحق يخاطب القوة ـ ادوارد سعيد، (ترجمه د. فاطمة نصر ـ كتاب سطور ٢٠٠١).
- دراسات في الاصطلاح الثقافي، (د.حسام أحمد قاسم ـ ٢٠٠٨)
- من أجل إستراتيجية حضارية، د. انور عبد الملك، مكتبة الشروق الدولية ٢٠٠٥).
- المثقف العربى والعولمة، د. مصطفى عبد الغنى، (الهيئة المصرية العامة للكتاب/ مكتبة الأسرة ٢٠٠٠).
- دوائر الاختلاف (قراءات التراث النقدى) د. مصطفى بيومى، (الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٧).

الهوية المصرية فى مفترق الطرق
بين المناهج الدراسية وأدب الطفل

د. أسماء عواد

حول مفهوم الهوية:

يحظى مفهوم الهوية باهتمام العديد من المفكرين فى مختلف الأزمنة التاريخية بدءا من أرسطو الذى أولى هذا المفهوم أهمية خاصة حتى العصور الحديثة، حيث أصبح يشغل موقعا محوريا بين شواغل مختلف المجالات السياسية خاصة مع تعدد الصراعات والمواجهات بين مختلف الهويات، والتى عادة ما تنجم عنها مجموعة من الأزمات (١).

والهوية موضوع فلسفى بالأصالة، عالجه الفلاسفة المثاليون والوجوديون على حد سواء، المثاليون متافيزيقيا، وحولوه إلى قانون، قانون الهوية. والوجوديون نفسيا منعا لانقسام الذات على نفسها ومن ثم إنكار الوجود الإنساني(٢) وقد يصبح موضوع

الهوية عند بعض الفلاسفة القانون الأول فى الفكر وفى الوجود مثل نيتشة، والمرادف المقابل لها هو الغيرية، والغيرية ليست قانونا مستقلا بذاته مغايرا، بل هو نفى للهوية "اللا أنا" (٣)

والهوية كما عرفها البعض: هى القدر الثابت والجوهرى والمشترك من السمات والقسمات العامة التى تميز حضارته عن غيرها من الحضارات (٤)

وهى مجموعة من السمات العامة التى تمز شعب أو أمة فى مرحلة تاريخية معينة وهى انتقال تراث ثقافى من جيل إلى أجيال أخرى (٥).

وعند الحديث عن الهوية لسنا فى حاجة إلى أن نسعى إلى فهم الخصائص التقليدية والتراثية التى تحدد جوهر الفرد أو الجماعة ولكن هدفنا هنا هو فهم ممارسات المفاضلة (differentiation) التى تستخدم على المستوى الفردى فى بعض الظروف الاجتماعية المعينة، لا أن يفهم الناس الهوية على أنها بنية، ولكن على أساس أنها عملية دينامية متحركة، لذا من الأوفق أن نتحدث عن تشييد الهوية (identification) لا الهوية (identity) ومن المهم أن نركز على أن الطرق التى يعرف بها الفرد نفسه طرق متعددة الأبعاد وعرضه لأن تتغير وتتطور مع الزمن (٦).

الهوية المصرية بين العولمة والاغتراب:

يطرح موضوع الهوية فى أى دولة ذاته فى حالة الأزمة أو فى حالة مواجهة تحد معين ليقدم ردا، أو يبحث عن استجابة معينة

لمثل هذا التحدي. ولا شك أن التحديات التى يواجهها المجتمع المصرى فى نظامه المعاصر بالغة الخطورة، بعيدة الأثر ومن هنا يطرح التساؤل ويدور النقاش حول الهوية المصرية (٧).

وقد اجتاحت العالم موجة من المعلومات والثقافات والتقنيات تحت مظلة العولمة التى فرضت سيطرتها على العالم شرقه وغربه وأصبح من الصعب تحديد مصادر ما يأتى من هنا أو هناك، حتى أصبحت التحديات كبيرة ومعقدة أمام عملية تربية النشء على العادات والتقاليد والقيم الاجتماعية، وعلى الثوابت والإرث الثقافى والحضارى والذى يجب أن يتم حمايته ونقله بأمانة إلى الأجيال المتعاقبة (٨).

وفى ظل ما اجتاح العالم من عولمة بات النشء فى مصر بحاجة إلى موجهات تعمل على تشكيل هويته الوطنية، وتعزيز ولائه وانتمائه، وتشكيل ثقافته بمعاييرها المختلفة من معتقدات وقيم دينية واجتماعية وعادات وتقاليد وأعراف، وتساهم عوامل التنشئة الاجتماعية بكل وسائلها: الأسرة والمدارس ووسائل الإعلام والمجتمع، فى تشكيل هذه الهوية وتحديدها، وإذا لم تترسخ الهوية لدى الطفل منذ طفولته، فسيصبح من السهل اختراق فكره وتكوينه النفسي (٩).

وتشير الدراسات إلى أهمية المعطى الثقافى والتربوى الذى يدخل بشكل مباشر فى تشكيل الهوية والخصوصية المحلية باعتبارها الضحية الأولى لموجة العولمة باعتبارها سيرا نحو التنميط من خلال تكرير نموذج ثقافى واحد يكتسح الثقافات المحلية، ويضع

مصيرها في خانة الموضوعات التي قد نشغل اهتمام الأنثروبولوجيين بشكل كبير.

وينبغي القول أن الحفاظ على الهوية لا يعني الانكفاء على الذات الثقافية، ولا يعني الفخر بالهوية والتراث التعصب ورفض الآخر، بل يجب تنشئة الأجيال على أسس ومرتكزات ومبادئ واضحة تستجيب ظروف التغيير وتتمسك بالثوابت، من خلال البحث في الآليات الثقافية والتربوية والبرامج التي تعزز هوية الطفل المصري (١٠).

إلا أن الهوية يمكن أيضا أن تقتل وبلا رحمة، ففي حالات كثيرة يمكن لشعور قوي ومطلق بانتماء يقتصر على جماعة واحدة أن يحمل معه إدراكا لمسافة البعد والاختلاف عن الجماعات الأخرى، فالتضامن الداخلي لجماعة ما يمكن أن يغذي التنافر بينها وبين الجماعات الأخرى (١١).

بعض الأدبيات في موضوع الهوية:

إن الأهمية التي يقوم عليها الهوية وتشكيلها منذ الصغر، تجعل الحاجة ماسة لدراسة الهوية التي تتضمنها المناهج الدراسية وقد أثبتت العديد من الدراسات والأبحاث وجود قصور فيما التعليم مما يضع أيدينا على مواطن العجز. ليس في مصر وعالمنا العربي فقط بل وفي أنحاء العالم ككل.

وقد أجريت في بريطانيا دراسة مسحية لاكتشاف ميول واتجاهات الشباب نحو منهج التاريخ وعلاقة ذلك بهويتهم العرقية والوطنية من خلال قياس التحديد الذاتي للهوية (١٢)، تكونت فيها عينة

البحث من ٣٥٣ من المواطنين البريطانيين من طلبة الجامع من خمس جامعات وقد حصلوا على تعليم ثانوى يحتوى على مناهج دراسية تهدف إلى تعزيز القيم البريطانية حيث أصبح نشر القيم البريطانية من خلال منهج التاريخ مسألة موضوعية تزايد الاهتمام بها فى أعقاب المحادثات التى دارت حول البيطانية وتماسك المجتمع. وعلى الرغم من الرقعة الكبيرة من البيانات إلا أنه لا يوجد سوى القليل من الأدلة التى تربط أو تشير إلى توجهات الشباب أو مواقفهم تجاه التاريخ فى حين أن من لديه شعورا قويا بالهوية السياسية تقبله كان أكبر للثقافات الأخرى والعكس بالعكس.

ولا تكمن المشكلة فى وجود الهوية من عدمها أو فى التصارع بين الهويات فحسب بل وفى وجود أكثر من هوية لدى الفرد نفسه وفى وجود التماسك الاجتماعي، ففى دراسة تناولت مفهوم الهوية، وإمكانية أن يمتلك الفرد أكثر من هوية، والعلاقة بين الهوية واللغة، والزي، والعادات والتقاليد، ودور الهوية فى تعزيز التماسك الاجتماعي، توصلت الدراسة إلى أن الهوية منظومة أمور وليس أمرا واحدا لتحقيقها فهى حالة تبنى وانتماء وجغرافية وعرق وثقافة ودين وقيم، وأن التماسك الاجتماعى نشاط تنموى متبادل يتناول القيم والعادات والتقاليد والتحديات المشتركة فى مجتمع ما يبدأ من الأسرة والمحيط وينتهى بالمجتمع ككل (١٣).

وحول أزمة الهوية وأسبابها، ومظاهرها، ونتائجها، وآليات الخروج منها، وكشف العلاقة بين أزمة الهوية وأزمات التنمية

الأخرى أجريت دراسة أخرى خلصت إلى أن العلاقة بين مفهوم الهوية بمستوياته الثلاث (الذاتى والاجتماعى والسياسي) من جانب والثقافى من جانب آخر هى علاقة ثنائية الاتجاه فالثقافة تعد مصدرا للهوية والهوية تعد محددا للثقافة (١٤).

كما هدفت دراسة أخرى إلى تعرف تأثير وسائل التنشئة السياسية على الهوية الوطنية وتعرف التحديات التى تواجه الهوية فى عصر العولمة، وخلصت إلى أن الواقع التعددى للهويات يصنع هوة تمنع التواصل بين فئات المجتمع (١٥).

وفي دراسة أخرى هدفت إلى إظهار أهمية اللغة فى الصياغة الأيدولوجية للهوية الوطنية للشرق الأوسط (١٦). أشارت الدراسة إلى الهوية القومية فى الشرق التى تبرز أحيانا قوة التناقض من حيث استحضار الآخر وهى الفكرة القائمة على أهمية تعريف الذات من خلال الاختلاف عن الآخر، ولكن في بعض الأحيان تتشكل مفاهيم الهوية في الشرق الأوسط العربي دون إشارة للآخر. كما توصلت الدراسة إلى أن اللغة هى أهم أدوات العملية الاجتماعية وأدوات صناعة الإنسان.

الهوية وأدب الطفل:

لم تعد التربية _ بمفهومها الحديث _ تقتصر على ما يتلقاه الطفل من المدرسة عبر المقررات الدراسية فحسب، بل امتدت لتشمل الروافد والمؤثرات الفكرية والثقافية المتوفرة في البيئة المحيطة، فإن دور أدب الطفل يتعاظم فى نقل الهوية الثقافية التى يعمل المجتمع على ترسيخها وإيصالها للطفل ضمن المادة

الأدبية المناسبة بوسيط ملائم وأسلوب ممتع ومقنع، وقد أصبحت الحاجة ماسة إلى أدب طفل يرسخ الهوية فى ظل أنماط ثقافية ومعلومات وسلوكيات أدخلتها الحداثة فى المجتمع المصرى أفرزت بدورها قيما واتجاهات ومهارات أثرت على الهوية الوطنية لدى الطفل وأربكت المنظومة التقليدية وأدخلت الفزع على قيم المجتمع.

وبما أن لكل مجتمع ثقافة خاصة تميزه عن غيره من المجتمعات، ويعمل على ترسيخها وتوظيفها لخدمة أغراضه التربوية، فمن الطبيعى أن يحتل أدب الطفل، بوصفه عنصراً تربويا هاما من عناصر الثقافة العامة، مكانة متميزة فى تربية الأطفال، لا سيما وأن تأثيره أقوى من تأثير الثقافة النظامية، وأشد فاعلية، لأن الطفل يتعامل مع الثقافة العرضية بدافع ذاتى تلبية لرغباته واهتماماته دون إلزام أو إكراه.

وتشير الدراسات الخاصة بثقافة الأطفال من حيث طبيعتها ووظائفها إلى أن معظم هذه الثقافة يتمحور حول أدب الأطفال بالنظر لوضعه المتميز، واعتباره وسيلة ثقافية تربوية فعّالة، ينجذب إليها الأطفال برغبة ويتفاعلون معها بحرية ومتعة.

ويرسخ أدب الأطفال الشعور بالهوية من خلال قصص البطولات والقصص التاريخية وقصص الجدات والتراث وقصص العلماء، وأهل الإبداع، ليتخذ الأطفال من حياتهم وسيرهم وتصرفاتهم نماذج وأمثلة تحتذى. كما يقدم أدب الأطفال أنماطاً للتفكير المستهدف، ونماذج للتصرف السليم فى مختلف المواقف، ومن

خلال تصرفات الأبطال الذين يعجب بهم الطفل ويقدرهم، فيقلد تصرفاتهم ويتبنى أساليبهم من غير تردد، مما يساعده على إدراك هويته وثقافته (١٧).

مما سبق يمكننا أن نلتمس أهمية أدب الأطفال باعتباره مادة ثقافية- تربوية يمكن توظيفها لتؤدى دورا فاعلاً فى ترسيخ الهوية لدى الأطفال، . لذلك لا بد من استخدام قدرته على التأثير وفى هذا الصدد يشدد (غوركي) على مضمون كتب الأطفال بقوله: "إن مسألة محتوى كتب الأطفال ترتبط ارتباطا وثيقا بالخط الذى يجب أن نبعثه فى تربية الجيل الجديد تربية اجتماعية" .

وهذا ما يؤكد عمق العلاقة بين أدب الأطفال والبنى الاجتماعية التى تنتجه، حيث يعمد كل نظام اجتماعى على إبراز القيم السائدة وتجسيدها من خلال أدبه الذى يبيح انتشاره كما يرى (بليخانوف) حينما يربط قيمة العمل الأدبى بصفته عملا فنياً بما يحمله من قيم تربوية تنطلق من صميم المجتمع، لأن قيمة الإنتاج الفنى تتحدد بمدى ما تحمله هذه القيم من مضامين. إن القيمة المتحررة من كل مضمون فكرى أو تربوية ليست إلاّ وسائل وهمية بين الفنان ومجتمعه.

فالكلمة فى العمل الأدبى تمتاز بأنها تمتلك قوة الإثارة والتأثير بما تنطوى عليه من أفكار وتصورات ومفاهيم مختلفة، والأدب كما يراه (جريماس) مرآة العالم، وأنه فى الأساس يعكس المجتمع حوله.

وعند الحديث عن الهوية لدى الطفل المصرى وعلاقتها بالأدب والتربية لا يمكن تجاهل موقف الكتب المدرسية من أدب الأطفال

وهنا يمكن الإشارة إلى بعدين رئيسيين:

البعد الأول: يتعلق بتعريف أدب الأطفال، وفيه يلاحظ أن الكتب المدرسية تدخل ضمن أدب الأطفال بمعناه العام، إذ أنها نتاج عقلى مدون فى كتب موجهة إلى الأطفال.

البعد الثاني: يتعلق بجمهور القراء، ذلك أن كتب الأطفال هى ببساطة، كتب موجهة للأطفال (التلاميذ)، ولهذا لا بد للكتب المدرسية الناجحة من أن تراعى خصائص الأطفال وقدراتهم واهتماماتهم فيما تقدمه لهم من مواد دراسية منهجية (١٠)

ينبغى على أدب الأطفال- بوصفه وسيلة تربوية- أن يتعامل مع أهم القيم الثقافية والوطنية التى يجب أن يتحلى بها الطفل ويتطبع بها. ولكن ليس عن طريق رصها فى منظومة من الألفاظ والتراكيب المجردة كتلك التى توجد فى النصوص المدرسية، بل يعمل أدب الأطفال على إنزال هذه القيم داخل لغة تتعدى مجرد مخاطبة الأطفال، إلى إذكاء روحهم وإثارة وجدانهم بهويتهم وثقافتهم (٠٩).

مما سبق يمكن القول" أن" أدب الأطفال" يعد من أهم الوسائط التى تسهم في" تربية" هوية الطفل ومستقبله إلى جانب الوسائط التربوية الأخرى؛ لأننا عن طريقه نستطيع أن نكرس فى نفوس الأطفال مجموعة القيم الاجتماعية، والأخلاقية، والهوية الثقافية، والوطنية، والقومية، التى إذا أُحسن بناؤها فى نفوسهم فقد ضمنا جيلا لا يشكل عبئاً على مجتمعه، ولا يكون مصدر خطر على الحياة والعالم.

المناهج التعليمية والهوية الوطنية:
تعزيز أم تقويض؟

إنّ التعليم هو اللبنة الأولى فى تشكيل وبناء شخصية الإنسان وصقلها ووضعها على الطريق الصحيحة لتساهم فى عملية التنمية، لذلك فلا قيمة ولا أهمية لتعليم دون هوّية فى ظل وجود ثقافات أخرى متنوعة ومهيمنة وفاعلة، باتت تلعب دورا وتأثيرا سلبياً فى حجب الهوية الوطنية وتعزيز الانتماء الوطنى والافتخار بقيمه، وعليه ثمة مسؤولية يجب تحمّلها نحو استنهاض بيئة تحفيزية تعيد أبناءنا وبناتنا إلى هويتهم الوطنية، التى يجب أن تحظى بالاهتمام الأكبر من قبل المؤسسة التعليمية وواضعى السياسات التعليمية أولاً، وثانياً من قبل المجتمع بأسره أفراداً وجماعات ومؤسسات، وبحث سبل الحفاظ عليها ومواجهة الأخطار التى تتهددها وأسباب ذلك، دون تعصب مفرط أو إهمال قاتل.

وقد تعاظم القلق من الأخطار التى تحدّق بهويتنا الوطنية، وهذا لا يأتى من فراغ، خاصة فى ظل التحوّلات السياسية والاجتماعية التى يشهدها المجتمع، فالفلسفة الاجتماعية التى تعد الوسط الذى تتحرك العملية التعليمية فى إطارها مشوّشة وهشة، كما أنّ الفلسفة السياسية منقسمة على ذاتها وتتناحر على مكتسبات – وإن طالت – عابرة.

إنّ التأكيد على عنصر الهوّية فى ظل هذه التحوّلات، فيه حماية للمشروع الوطنى برمته، وفيه حماية للسلم الاجتماعى وتعزيزٌ

لقيم الوحدة والانتماء فى مواجهة التشتت والاغتراب الوطنى – إن جازت التسمية. ويجب أن يكون هذا هدفا أول، متفقٌ حوله فى السلم والحرب، فى التنمية وفى الطريق إلى التنمية، لا أن يكون محل صراع وتجاذب، ولا أداة للهيمنة والإقصاء.

وتعد المدرسة كبيئة تعليمية أولى – بالمعنى المنهجي- مصنعا للشخصية الوطنية، فيها تتشكل الهوية الوطنية الأولى، فكل عنصر من عناصر العملية التعليمية له دوره فى تشكيل شخصية وهوية الطفل/ المتعلم/ المواطن وينبغى لهذه العناصر أن تتكامل؛ لا أن تتضارب أو تتناقض، كما ينبغى عليها أن تتسم بالمرونة والانفتاح، لا الانغلاق والتشدد، فإلغاء الذات/ الهويّة الوطنية يساويه تماما تضخيمها بحيث لا ترى نواقصها، إنّ الحكمة التعليمية – ممثلة فى السياسات وتطبيقها- ينبغى لها أن تعى جيدا مسارها وهو مسار قد لا يسير بشكلٍ أحادى أو مستقيم؛ وقد لا يكون مسارا واحدا ثابتا جامداً، إنها الفلسفة مرة أخرى التى يجب أن تدير العملية التعليمية برؤية تستلهم الماضى والحاضر والمستقبل دون إعلاء لأحدهم عن الآخر، ودون تهوين أو تهويل، فكلاهما عند النتائج سواء (٢٠)

التعليم ليس هو الهوية الوطنية، لكنه المصنع الأهم فى تشكيلها وصناعتها وإخراجها إخراجا حسنا، كما أنّ الهوية الوطنية لا تموت فى غياب التعليم لكنها تنقص كثيرا. وإذا كان التعليم بهذه الأهمية، فإن المناهج التعليمية بالأخص لها دور كبير فى نقل الهوية الوطنية باعتبارها الثقافة المشتركة غير الاختيارية بين

الفرد ووطنه من جهة، ومن جهة ثانية، فهى الثقافة المشتركة بين جميع أفراد الشعب، على عكس الإعلام الذى يحدده الفرد بذاته، لذلك يصبح من الضرورى جداً أن يكون هذا المنهاج كافياً ووافيا لتعزيز وتجديد الولاء الوطنى كمدخل أساس للهوية الوطنية، وتحصين أبناء الوطن من الانجرار نحو تغليب النزعات الطائفية والقبلية والحزبية حماية للسلم الاجتماعى الذى تنتعش فى أجوائه الهوية الوطنية والاعتزاز بها فينتعش الوعى الوطنى والوعى بالهوية الوطنية التى تأتى فى مرحلة لاحقة على الأول – الوعى الوطني– الذى قد يتواجد بين الطلاب، فيما لا يكون هناك اعتزاز بالهوية الوطنية، وهو ما نلحظه فى مناهجنا التى تعاملت مع الوعى الوطنى باعتباره مرادفا للهوية الوطنية، غير أنّه شتان بينهما، فبقى المحتوى المعرفى للمنهاج التعليمى فى جميع مراحله قاصراً عند حدود الوعى الوطنى فقط.

مما لا شك فيه أنّ المنهج التعليمى هو أداة التعليم الأهم التى يمكن خلالها تحقيق الأهداف التربوية للتعليم، لكنه يبقى أداة عاجزة عن إحداث تحولات فى سلوك وتوجهات الطلاب فى غياب رؤية علمية / وطنية تعزز من دور المعلّم فى تنمية الإحساس بالهوية والبناء على الجانب المعرفى البسيط المتضمن فى المناهج وربطه بالواقع الاجتماعى والثقافى والسياسي. ونحن لا نتحدث فقط على مناهج التربية الوطنية أو التربية المدنية أو التاريخ المصري، على الرغم من حصتهم الكبيرة فى هذا الإطار، لكننا نتحدث عن كل أنواع المناهج بما فيها العلوم العلمية

والرياضية.

كما أنّ السياسات التعليمية المتبعة سواء تلك الصغرى على المستوى المدرسة أو الكبرى على مستوى البيئة التعليمية الوطنية – بالمعنى الجغرافي هنا– تلعب دورها في تقليص الشعور بالهوية الوطنية فأداء المدرس وتوجهاته وآرائه، بل أقول أكثر من ذلك احباطاته وآماله، تفتحه وانغلاقه، تسلطه وتسامحه، جميعها تمارس تأثيراتها المرئية والمخفية في تعزيز أو تقويض علاقة الطالب بوطنه.

وإذا كان المنهاج التعليمي والعملية التعليمية برمتها لا تراعي هذه الحقيقة من خلال التأكيد على قيم ومقومات الانتماء والهوية والاعتزاز باللغة الأم كعماد لهذه الهوية ومفتاح للوعي النقدي البنّاء، وهو ما يتطلب – من خلال قراءة مخرجات التعليم– تطوير المحتوى القيمي والاجتماعي للمنهاج المدرسي والجامعي، بحيث يصبح هذا المنهاج عاملاً معززاً للهويّة لا مشكّكا فيها أو متجاوزا لها.

خلاصة البحث:

يؤكد البحث على ضرورة مشاركة مؤسسات المجتمع المدني في صياغة المنهج المدرسي عموماً الذي يعزز في الناس معنى الانتباه ولدينا دراسة مكثفة حول بُعد الهوية وأهمية تنشئة الشباب على الهوية الثقافية مستحضرين فيها كل الدلالات التربوية والتعليمية المطلوبة في اتجاه الإنجاز لمنهج مدرسي يواكب

التطور التاريخى الذى نعيشه الآن تحديداً.

إن الحفاظ على الهوية ليست مهمة الأدباء وحدهم فقط ولكنها مهمة التربويين ومهمة العلماء ومهمة الباحثين ومهمة الأسرة ومهمة كل تشكيلات المجتمع عموماً، مع ضرورة أن تتضافر جهود هذه المؤسسات فى اتجاه إنجاز منهج يعزز الهوية الوطنية ويكرس للسلم الاجتماعى ويدفع باليمنيين قدماً إلى الأمام.

إشكالية الهوية إشكالية تربوية تعليمية، إشكالية ثقافية أيضاً لأننا منذ سنوات أهملنا هذا الموضوع وفى هذه المرحلة تدفع ثمن الإهمال المتزايد مع وجوب التنبيه إلى خطر إهمال عنصر الهوية وبناء الشخصية الوطنية على صعيد بنية المنهج المدرسى وخطر تقاعس مؤسساتنا التربوية والتعليمية عن إنجاز هذه المهمة التى نعتقد أنها جليلة وكبيرة وعظيمة جدا.

الهوامش:

١. محمد على الشرياني: "الهوية في دولة الإمارات العربية المتحدة" رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، جامعة القاهرة، ٢٠٠٧.

٢. حسن حنفي: "الهوية"، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٢.

٣. حسن حنفي: "نتشة فيلسوف المقاومة"، الجمعية الفلسفية المصرية، القاهرة، ٢٠٠٣.

٤. إبراهيم الفادري في مقال حول مفهوم الهوية ومكوناته في الموقع http: //histoire.maktoobblog.com/1152534 بتاريخ ١٣ يوليو ٢٠٠٨.

٥. محمد على الشرياني: مرجع سابق.

٦. " الإسلام في أوروبا التنوع الهوية والتأثير" : المجلس القومي للترجمة

٧. محمد مجدى جلال، مجدى المتولي: "هوية مصر" الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.

٨. محمد بن نبية : "العولمة وتربية النشء"، مجلة الأيام، عدد ٨٧٦٢، ابريل-٢٠١٣ نشر على موقع http: //www.alayam.com/artdetails.aspx?id=7700

٩. على عزيزى على غازى: "النشء بين تحديات العولمة والحفاظ على الهوية، نشر في موقع http: //www.sauress.com/alhayat/345135، بتاريخ ٣١-١٢-٢٠١٢

١٠. محمد فاضل رضوان: "نحن والعولمة"، الرباط.

١١. أمارتيا صن، ترجمة سحر توفيق: "الهوية والعنف" سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٨.

١٢. Andrews,Rhys,McGlynn,Catherine,Mycock, Andrew: "Students attitudes towards history: Dos self-identity matter?" ,Educational Reserch. Vo1.51(3), Sep2009.

١٣. عبد العزيز الحر: "دور الهوية في التماسك الاجتماعي"، موتمر تعزيز الهوية، قطر، ١٤ و ١٥ ديسمبر، ٢٠١١.

١٤. محمد أحمد العجاني : "أزمة الهوية في الفكر السياسي العربي دراسة مقارنة"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، جامعة القاهرة، ٢٠٠١.

١٥. محمد على عميرة الشرياني: مرجع سابق.

١٦. Yasir Suleman" The Arabic language and national identity" , Edinbura University, Press,2003.

١٧. إيمان احمد ونوس : أدب الأطفال بين الثقافة والتربية، الحوار المتمدن، عدد 2204، ٢٠٠٨ نشر على موقع http: //www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=126271

١٨. سناء العطاري: "أدب الأطفال والتربية الإبداعية" نشر على موقع: http: //uqu.edu.sa/page/ar/59208، بتاريخ ١/ ١/ ٢٠١٣

١٩. عيسى الشماس : أدب الأطفال بين الثقافة والتربية، مطبوعات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٤،

٢٠. دنيا الأمل إسماعيل : "دور التعليم فى تعزيز الهوية الوطنية" ، مجلة العلوم الاجتماعية، نشرت على الموقع الإليكتروني http: //www.swmsa.net/articles.php?action=show&id=1960 بتاريخ ٢٥ سبتمبر ٢٠١٤

المراجع:

أولا المراجع العربية:

١. ابراهيم القادرى فى مقال حول مفهوم الهوية ومكوناته فى الموقع http: ///histoire.maktoobblog.com/1152534 بتاريخ ١٣ يوليو ٢٠٠٨.

٢. أمارتيا صن، ترجمة سحر توفيق: "الهوية والعنف" سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأداب، الكويت، ٢٠٠٨.

٣. إيمان أحمد ونوس: أدب الاطفال بين الثقافة والتربية، الحوار المتمدن، عدد 2204، ٢٠٠٨ نشر على موقع :

٤. http: //www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=126271

٥. حسن حنفي: "الهوية" ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٢.

٦. حسن حنفي: "نتشة فيلسوف المقاومة" ، الجمعية الفلسفية المصرية، القاهرة، ٢٠٠٣.

٧. دنيا الأمل اسماعيل: "دور التعليم في تعزيز الهوية الوطنية" ، مجلة العلوم الاجتماعية، نشرت على الموقع الاليكتروني

٨. http: //www.swmsa.net/articles.php?action=show&id=1960 بتاريخ ٢٥ سبتمبر ٢٠١٤.

٩. سناء العطاري: "أدب الأطفال والتربية الإبداعية" نشر على موقع: http: //uqu.edu.sa/page/ar/59208، بتاريخ ١/ ١/ ٢٠١٣

١٠. عبد العزيز الحر: "دور الهوية في التماسك الاجتماعي" مؤتمر تعزيز الهوية، قطر، ١٤ و١٥ ديسمبر، ٢٠١١.

١١. عزيز عظمة، إيمي فوكاس، ترجمة أحمد الشيمي : "الإسلام فى أوروبا التنوع الهويه و التأثير" ، المجلس القومى للترجمة، ٢٠١١.

١٢. على عريزى على غازى: "النشء بين تحديات العولمة والحفاظ على الهوية، نشر فى موقع

١٣. http: //www.sauress.com/alhayat/345135، بتاريخ ٣١ـ ١٢ ـ ٢٠١١.

١٤. عيسى الشماس: ادب الأطفال بين الثقافة والتربية، مطبوعات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٤.

١٥. كمال الدين حسين: "أدب الأطفال المفاهيم الأشكال التطبيق" دار العالم العربي، ط٢، القاهرة، ٢٠١٠.

١٦. محمد بن دينة: "العولمة وتربية النشء" ، مجلة الايام، عدد ٨٧٦٢، ابريل ٢٠١٣ نشر على موقع

١٧. http: //www.alayam.com/artdetails.aspx?id=7700

١٨. محمد على عميرة الشرياني: "الهوية فى دولة الإمارات العربية المتحدة" رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، جامعة القاهرة، ٢٠٠٧.

١٩. محمد مجدى جلال، مجدى المتولي: "هوية مصر" الهيئة المصرية العامة للكتـــاب، القاهرة، ١٩٩٧.

٢٠. محمد شاكر سعيد : "علاقة أدب الأطفال الإسلامي بالتربية" ، ضمن نـدوة" مـنهج الأدب الإسلامي في أدب الأطفال" لرابطة الأدب الاسلامي، الرياض، صفر ١٤٢٧ هـ.

٢١. محمد فاضل رضوان : "نحن والعمولمة" ، الرباط، ١٩٩٩م.

٢٢. محمد ناصر محمد عطية (٢٠٠٧) : "الموروث الشعبي فـي الإعـلام الفضـائى وعلاقته بالهوية الوطنية" محمد ناصر عبد الباسط عطية، رسـالة دكتـوراه غيـر منشورة، قسم الإعلام، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ٢٠٠٧.

٢٣. محمد احمد العجاتي : "أزمة الهوية في الفكر السياسي العربي دراسـة مقارنـة" ، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الاقتصاد والعلوم السياسـية، جامعـة القـاهرة، ٢٠٠١.

٢٤. هدى قناوى : "الطفل وادب الاطفال" مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٩.

ثانيا : المراجع الأجنبية

15 _ Yasir Suleman" The Arabic language and national identity" , Edinbura University, Press,2003.

16 - Andrews,Rhys,McGlynn,Catherine,Mycock, Andrew: "Students attitudes towards history: Dos self-identity matter?" ,Educational Reserch. Vo1.51(3), Sep2009.

المحور العام الثانى:
الأدب بين التنظير وقضايا الجماهير

«معوقات الخطاب الثقافى»

معوقات الخطاب الثقافى الراهن

د. منير فوزي

(١)

تحاول هذه الدراسة الوقوف على (معوقات) الخطاب الثقافى الراهن- إن صحّ وجود مثل هذا التعبير- وبالأخص فى إطار انعدام التواصل الثقافى مع الآخر، وقبل أن نتطرق لتفاصيل الموضوع نجد لزاما علينا - بالضرورة- توضيح المقصود بـــ (الخطاب الثقافي) وبيان عناصره ومقوماته، مع توضيح الأسباب الحقيقية وراء إخفاق أصحابه فى توصيل رسالتهم، مع بياننا للحلول الموضوعية البديلة لإعادة تحقيق التواصل الثقافي.

كما تستوجب الدراسة - أيضا- توضيح كيف أن مفهوم الآخر- والذى يمثل هنا المستقبل- بكسر الباء- البعد الركيز فى الخطاب الثقافي، اتسع فى الخطاب الثقافى المعاصر إلى الدرجة التى

أصبح يشار به إلى كل ما هو خارج الذات، وليس الوافد المغاير منتج الحضارة الغربية.

(٢)

يعرّف الخطاب Discourse– عادة– على أنه (قول يفترض متكلما ومخاطبًا ويتضمن رغبة الأول بالتأثير فى الثانى بشكل من الأشكال. وهذا يشمل الخطاب الشفهى بكل أنواعه ومستوياته ومدوناته الخطية، ويشمل الخطاب الخطى الذى يستعير وسائل الخطاب الشفهى وغاياته، كالرسائل والمذكرات والمسرحيات والمؤلفات التعليمية، أى كل خطاب يتوجه به شخص إلى شخص آخر معبّرا عن نفسه بضمير المتكلم) (١).

ويحدد "ميشال فوكو Foucault,Michel" (١٩٢٦– ١٩٨٤م) الخطاب بأنه" شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التى تبرز فيها الكيفية التى ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوى على الهيمنة والمخاطر فى الوقت نفسه) (٢).

(٣)

وإذا كان من المتفق عليه أن مصطلح أو مفهوم الثقافة Culture يعدّ من أكثر المفاهيم عمومية وشمولية، وهو مصطلح يتعذر على التعريف الجامع المانع؛ ذلك أن الثقافة قاسم مشترك لفروع متعددة من مجالات المعرفة الإنسانية؛ مما يصعب معه وقوفها

عند إطار معين أو انتماءات محددة إذ" تختلف ارتباطات كلمة "الثقافة" بحسب ما نعنيه من نمو فرد، أو نمو فئة او طبقة، أو نمو مجتمع بأسره.. ذلك أن ثقافة الفرد تتوقف على ثقافة فئة أو طبقة، وأن ثقافة الفئة أو الطبقة تتوقف على ثقافة المجتمع كله الذى تنتمى إليه تلك الفئة أو الطبقة، وبناء على ذلك فإن ثقافة المجتمع هى الأساسية" (٣).

ولابد لثقافة المجتمع من ان" تنطوى على تعريف ثقافاته المختلفة وغير المحدودة، وبالتالى سيكون التعريف نفسه تعريفا يعتريه ليس فقط القصور الذاتى من حيث هو نفسه ثقافة؛ وإنما لا بدّ أيضا أن ينطوى على ثقافات المجتمع المختلفة التى لا يستطيع التعريف حدها أو تحديدها) (٤).

(٤)

نحن إذن إزاء مصطلح هو مراوغ بالفعل، يستعصى على التحديد والشمولية؛ بل إننى أذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، وهو أن الخطاب الثقافى - فى حقيقته- هو مجموعة من الخطابات التأسيسية التى يمكن ان تقود إلى نوع من الهيمنة؛وليس خطابا واحدا، فكل فكر أو اتجاه له خطاب ثقافى يعبر عنه ويدافع عن مبادئه وأسسه؛ فالمؤسسة الدينية الرسمية لها خطابها الثقافى المعلن الذى ترتكز عليه وتعمل بموجبه؛ وكذلك التيارات الدينية الأخرى المناوئة لها خطابها الثقافى المغاير؛ بل إن المؤسسة

الواحدة أو التيار الفكرى الواحد لا يكون ثابتا على الدوام فى خطاباته المعلنة أو المضمرة؛ فهناك جانب ثابت يمثل جيناته وشفرة وجوده، وهناك آخر متغير بتغير الأوضاع والملابسات؛ إذ لابد له من مواكبة العصر والتوافق مع معطياته المستجدة وإلا أصيب بالجمود والتحجر؛ وفقد قدرته على التأثير والتفاعل.

ومما تقدم نرى أن الخطاب يمثل فى جوهره "رسالة معدة مسبقًا، تهدف إلى مضامين واضحة ومؤثرة فى مستقبِل (متلق)، وتنقل من خلال وسيلة معينة، من أجل الإخبار أو الإقناع أو التقويم. وتضطلع وسائل الإعلام (المقروءة، المسموعة، المرئية، الاتصال المواجهي) بنقل الرسائل التى يعبر عنها الخطاب؛ إذ ترتكز وظيفتها على تشكيل وبلورة مفاهيم الجمهور وتصوراتهم فى مناحى الحياة المختلفة، وتزويدهم بالخبراتى السياسية التى من خلالها يتشكل الرأى العام، ثم خلق التماسك الاجتماعى بين أطياف المجتمع لدعم أو رفض مواقف سياسية معينة" (٥).

(٥)

ويبقى السؤال قائما فى ضوء تلك المقدمات، فإذا كانت هناك تعددية فى الخطابات الثقافية المعلنة والمضمرة؛ فأى خطاب ثقافى نقصد هنا، وهل يوجد – فى مجتمع ما وفى زمن ما– خطاب ثقافى موحد يمكن الارتكاز عليه والخروج بتصور متكامل حول مقوماته ومعوقات تفاعله؟

وإذا افترضنا اجتماع المؤسسات الثقافية (الإعلام بفروعه المقروءة والمرئية والمسموعة- وزارة الثقافة بأقسامها - اتحاد الكتاب- المثقفون المستقلون... إلخ) على قاسم مشترك للخطاب الثقافى الراهن، تشتمل عناصره على المبادئ التالية:

١- حرية الفكر والمعتقد.

٢- حرية الإبداع.

٣- الدفاع عن مبادى الديمقراطية.

٤- المطالبة بتحقيق العدالة الاجتماعية.

٥- مواجهة الفكر المغالى بالحجة والإقناع.

٦- تطوير الأداء التعليمى بوصفه السبيل إلى ارتقاء المجتمع.

فإنه يصبح تعريف الخطاب الثقافى الراهن فى ضوء تلك العناصر هو: ذلك الخطاب التنويرى الذى يؤمن بحرية الفكر والمعتقد، وحرية الإبداع والابتكار، بما لا يتصادم -إلى حد ما- مع ثقافة المجتمع، من خلال الدفاع عن مبادئ الديمقراطية استنادا إلى قاعدة حق الاختلاف، ويطالب أصحابه القائمين على مؤسسات الدولة بضرورة تحقيق العدل الاجتماعي الذى يكفل حق الحياة الكريمة لكل أبناء المجتمع الواحد على اختلاف مشاربهم وانتماءاتهم، فى مواجهة كل فكر مغالٍ يتصادم مع ثقافة المجتمع وثوابته التى تمثل هويته الحضارية؛ من خلال الحوار الخلاق الذى تكون ركيزته الحجة والإقناع؛ لا العنف والإقصاء، ويؤمن أصحاب هذا الخطاب بأن التعليم والعلم هما السبيل الأول

والأساس من أجل ارتقاء المجتمعات؛ لدحض الجهل والخرافة والتطرف، ومواكبة العصر.

(٦)

طبعى أن يشتمل أى خطاب تفاعلي- طبقا لمخطط" رومان ياكوبسون Jakobson,Roman (١٨٩٦-١٩٨٢م) - على ستة عناصر أساسية هي:

١. **المرسل:** (Sender)
هو يمثل الطَّرف الأساس المختص بعمليّة التّواصل، كما أنه المسؤول الأول عن كل ما يتعلق بمكونات الخطاب الأخرى كالرّسالة والسياق وقناة الاتّصال والشفرة.

٢. **المرسل إليه (المستقبل):** (Sent to)
هو الطَّرف الآخر المكمل لعمليَّة الاتصال وهو المستقبل للرّسالة، والمسؤول عن عمليّة إنجاح هذا الاتصال أو إخفاقه.
٣. **الرّسالة:** **(Message)**
وتمثل متتالية من العلاقات المنقولة بين المرسِل والمرسل إليه من خلال سياق محدد يتم من خلاله نقل الشفرة (code) من المرسِل إلى المرسل إليه.

وتختلف كل رسالة عن أخرياتها باختلاف فاعليات الوظائف المشكلة للتفاعل أو الاتصال، واختلاف أهداف الاتصال وسياقاته والملابسات المحيطة به من أجل إنجاح عمليّة الاتصال.

٤. **السياق أو المرجع:** (Reference)

وهو ما يختص بطرفى التواصل (المرسل- المرسل إليه)؛ ويشكل الفضاء الذى يتحقق من خلاله الاتصال التفاعلي، كما أنه يمثّل البيئة الّتى يحيل إليها الخطاب؛ القائم بين طرفى الاتصال.

٥. **الاتّصال:** (communication)

وهو يمثل قناة طبيعية مستعملة من قبل المرسِل والمرسَل إليه لتحقيق تفاعل أو تواصل على نحو ما.

٦. **الشفرة أو السنن :** (Code)

وهى مجموع القواعد المشتركة الكامنة فى ذهن كل من المرسل والمرسل إليه، بحيث يتمكن المرسل من خلالها إصدار عدد لا نهائى من الجمل يستقبله المرسل إليه ويتفاعل معه.

ويمكن تمثل هذه العناصر من خلال الشكل التالي:

سياق

:

مرسـل ... رسالة ... مرسل إليه

:

اتصال

...

سنن

وباختصار؛ فإنه يمكن إيجاز تنوع وظائف المخطط السابق في "أن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه؛ ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي، باديء ذي بدء، سياقا تحيل عليه (وهو ما يدعى أيضا "المرجع" باصطلاح غامض نسبيا)، سياقا قابلا لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك، وتقتضى الرسالة، بعد ذلك، سننا مشتركا، كليا أو جزئيا (أو بعبارة أخرى بين المسنن ومفكك سنن الرسالة)، وتقتضى الرسالة، أخيرا، اتصالا، أى قناة فيزيقية وربطا نفسيا بين المرسل والمرسل إليه، اتصالا يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه" (٦).

وبالتالي؛ فإنه عند طرحنا لمعوقات الخطاب الثقافى الراهن؛ فإننا سنتوقف بالضرورة أمام كل عنصر من هذه العناصر السابقة المشكلة للخطاب الثقافى ولفاعلية الاتصال؛ وبيان ما يمكن أن يمثله انعدام فاعلية أى من عناصرها الست من أثر سلبي؛ يقوض أركان الخطاب ويسهم فى إخفاق الرسالة.

(٧)

المرسل هو العنصر الأساس المهيمن فهو صاحب الرسالة؛ وهو صاحب الفاعلية والموجه الأول، ويفترض فى خطابه التواصلى اشتماله على المبادئ الأساسية المشكلة لخطابه الثقافى بوضوح ووفق ترتيب معين، كما يفترض فيه فهمه لحدود المرسل إليه هذا الخطاب ومعرفته التامة بقدراته ووعيه وثقافته، خصوصا عندما

يكون هذا التوجه ممتدا إلى أكثر من شريحة مجتمعية متفاوتة الوعى والثقافة والإدراك الكلي؛ مما يستلزم معه استخدام مستوى من اللغة والأداء التواصلى يراعى اختلاف الشرائح والثقافات؛ وحين لا ينتبه المرسل إلى هذا الأمر فإن رسالته لا تصل إلى مستقبلها على نحو جيد، ويتعقد الأمر حين تصبح ثقافة المرسل طاغية بما يسوقه فى خطابه من قضايا فكرية أو ثقافية، وما يورده من مصطلحات أجنبية قد لا يكون المتخصصون قد تعارفوا عليها تماما واستقروا فى فكرنا أو ثقافتنا على حدود مفاهيمها، كما يجب عليه أن ينأى عن طرح قضايا شائكة قد تثير جدلا وتحدث اضطرابا يفقد معه تعاطف المستقبل لخطابه؛ وأخطر هذه القضايا ما يمس جوهر العقيدة أو المواطنة.

(٨)

يمثل المرسل إليه متلقى الخطاب والمنوط به استيعابه والعمل على تنفيذه، ومن هنا يتوجب عليه أن يكون على الدرجة نفسها التى عليها المرسل من المعرفة والفهم والاستيعاب؛ ولا يصح بأى حال أن يكون المرسل إليه أقلّ استيعابا أو إدراكا؛ وإلا فإن الرسالة لن تحقق الهدف المنوط بها فى إطار الاتصال التفاعلي، وكل خطأ فى الفهم سيترتب عليه نوع من الإعاقة؛ كما يتوجب أيضا على المرسل إليه أن يكون مؤمنا تمام الإيمان بالمبادئ العامة التى تدعو إليها الرسالة، ومقتنعا بها؛ ذلك أنه إن لم يكن كذلك فإنه لن يتفاعل معها.

(٩)

تمثل الرسالة "متتالية من العلاقات المنقولة بين المرسِل والمرسَل إليه بواسطة قناة تستخدم لنقل الرّامزة (الشفرة)؛ أى هى مجموعة من المعلومات المترسّخة حسب قواعد وقوانين متّفق عليها، تشكّل بعدا مادّيّا محسوساً من الأفكار الّتى يرسلها المرسل وتحيل على المرجع العام المشترك بين المرسِل والمرسل إليه، ويكمن الفرق بين رسالة وأخرى فى مدى إظهار قوّة حضور كل وظيفة من الوظائف السّت، وحسب نيَّة التّواصل وأهدافه والظّروف المحيطة فى إنجاح عمليَّة التّواصل أو إفشالها" (٧).

كما أنها هى الأداة التى من خلالها تنتقل أفكار المرسل إلى المرسل إليه، ولابدّ للخطاب أو الرسالة من أن تصاغ بطريقة مناسبة؛ وأن تتوزع الأفكار فيها بنسب متساوية بحيث لا تسيطر فكرة على أخرى أو مبدأ على آخر، ولابد للخطاب كذلك أن يكون مقنعا، يستعين صاحبه فيه بالحجة والمنطق والبراهين، وأن تكون لغته مناسبة لما يتناوله؛ وعلى مستوى تلقى المرسل إليه، وأن تخلو من المصطلحات المركبة أو المعقدة، وأن يتسم الخطاب بالبساطة والوضوح، وألا يكون ملغزا منغلقا، لأنه بدون كل ذلك ينقطع التواصل وينعدم التفاعل.

(١٠)

السياق هو الفضاء أو البيئة التى يتحقق من خلالها التفاعل بين المرسل إليه والمرسل، ولابد لهذه البيئة من أن تكون صالحة متوافقة، لأنه فى حال عدم توافقها فإن روابط الاتصال بين المرسل والمرسل إليه ستنقطع؛ وتنعدم بالتالى أية فائدة يمكن أن تقوم بين طرفى الاتصال.

(١١)

بقيت الإشارة إلى كل من قناة الاتصال والشفرة أو الرامزة وكلتاهما من عناصر الاتصال المهمة التى بدونها لا يتم الاتصال التفاعلى ولا تتحقق له أية فاعلية؛ ويفقد الخطاب الثقافى بانعدام فاعليتها هويته وطريقه.

(١٢)

إن معوقات الخطاب الثقافى المعاصر تكمن فى سوء استخدام عناصره؛ سواء من جانب المرسل أو المرسل إليه؛ أو باستغلاق الخطاب وعدم مراعاته لمقتضى الحال كما كان البلاغيون القدامى يقولون، أو بعدم التكافؤ بين المرسل والمرسل إليه: وعيا وإدراكا وإيمانا بالمبادئ التى يدافع عنها؛ أو بانعدام صلاحية قناة الاتصال أو السياق أو الشفرة المعتمدة من قبل طرفى الاتصال؛ وكل ذلك – فى النهاية- يؤدى إلى إخفاق الخطاب الثقافى فى

أداء الدور المنوط به على النحو الأمثل؛ ويستلزم منا لكى نحقق الاتصال التفاعلى وما يترتب عليه من وصول الرسالة والسعى لتحقيق مبادئها على أكمل وجه؛ أن نراجع مفاهيمنا لوظيفة الخطاب الثقافى وأن نطور أدواتنا من حيث اكتمال عناصر الخطاب؛ ليتحقق الهدف المرجو ونسمو بمجتمعنا وفكرنا إلى الصورة التى نرضى بها عنه وعن أنفسنا.

الهوامش:

١. د. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية- مكتبة لبنان- الطبعة الأولى – لبنان ٢٠٠٢م- مادة: (خطاب)- ص: ٨٨.

٢. ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي- المركز الثقافي العربي- الطبعة الثانية / الدار البيضاء/ المغرب ٢٠٠٠م- ص: ٨٩.

٣. ت. س. إليوت: ملاحظات نحو تعريف الثقافة -ضمن كتاب: دراسات في الأدب والثقافة- تشارلز مورجان واخرون- ترجمة: الدكتور شكرى محمد عياد- المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة ٢٠٠٠م- ص: ٣٧٩.

٤. ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي- ص: ٧٥.

٥. صالح عباس الطائي: الخطاب الإعلامي وترسيخ التعاون العربي-الإفريقي- مجلة دراسات دولية- العدد السابع والأربعون- جامعة بغداد ٢٠١١م- ص١٩.

٦. رومان ياكوبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الطبعة الاولى، الدار البيضاء/ المغرب ١٩٨٨م- ص: ٢٧.

٧. الدكتور رضوان القضماني واسامة العكش: نظرية التزواصل: المفهوم والمصطلح- مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (٢٩) العدد (١) سوريا ٢٠٠١م، ص: ١٤٢.

معوقات الخطاب الثقافى

د. محمود أحمد محمد معاذ

مقدمة:

الثقافة كلمة واحدة ومعان متعددة، يصعب الإحاطة بمعناها، أو سبر أغوارها فقد أهدت للحياة قطوفا، فيها ما تلذ العقول، وتسعد النفوس؛ كلمة ثابتة فى الأرض وفرعها عالٍ ظليل، تنوعت ثمارها؛ فمنها الثقافة العلمية، والثقافة الأدبية، والثقافة السياسية، والثقافة الاقتصادية... إلخ.

دارت حولها التعريفات لتقتنص ما ارتأته العقول من جوانب تلك الكلمة المتجذرة فى الماضى، والمتحلية بالحاضر، والمستشرفة للآتى؛ إنها كلمة براقة جذابة، يسعد بها من يوصف بأنه مثقف؛ بل ترفعه إلى مصافِّ النخبة فى المجتمع، إنها ليست شغل الفرد فحسب لكنها شغل المجتمع بأسره، لا تضطلع بشأنها جهة بعينها دون الأخريات؛ لأن ذلك عسير؛ فهى قضية المجتمع، والدولة

والوزارات مجتمعة كلٌ فيما يخصه.وهى كذلك قضية المؤسسات، والمنظمات غير الحكومية، والشركات الكبرى الراعية للإنجازات الوطنية لأن الثقافة من دعائم التنمية البشرية.
والثقافة فى حاجة إلى الانتقال بها من عالم التنظير والمصطلحات إلى عالم الواقع والمكاشفة، حيث تصبح" أسلوب حياة" – بكل ما تحمله الكلمة من معنى– وواقعا معاشا، لا عالما من الخيال الجامح الذى ينظّر ويؤطر، وهو فى برجه العاجى، فالكل يطمح فى أن نرى أثر هذا الانتقال فى كل مكان: فى المعاهد العلمية والمصانع والشركات والبيوت، والشوارع؛ حتى ترتفع درجة الوعى، وندرك أين نحن؟، وماذا نريد؟، وكيف سنصل؟؛ ولا يكون ذلك إلا بتضافر المستويين الفردى والمجتمعى فلكل منهما ممارساته الثقافية التى تتبادل الأدوار فى حالة من الوعى الفكرى والتواصل.
هذا عن الثقافة، أما الخطاب فهو بمفهوم ثقافتنا العربية يحمل معنى التواصل والحوار وهذه دلالة اجتماعية لا تغفل، مع الأخذ فى الاعتبار أنه وافد إلينا من الغرب، نعم، إنه عندهم نابع من سياقه الاجتماعى الذى نما فيه؛ لكن لماذا لا نطبِّعْه مع وضعنا الاجتماعى بما يجعله ابناً لبيئتنا، مسترضعاً فيها، وليس ذلك بالمستغرب على أمة هى أمة فصاحة وبلاغة وإعراب، وما ذلك إلا بالتواصل والخطاب.وتشترك لغتنا مع اللغات عامة فى سمات المشافهة وما تحمله من رسالة تواصلية، وتواصل تلك الرسالة الشفوية لم يكن ابن وقته فقط، بل هو ممتد بالرواية والإسناد –

وإن كان الخطاب لا يقتصر على المشافهة فقط لكن هـذا ربـط بأصل كلمة" خطاب" - فكيف لا يصطبغ الخطابي الثقـافي بمـا لدينا من مدلولات لغوية واجتماعية تنهض به بدلاً من وقوفنا في حالة خلاف من المصطلح؛ لأن مشكلة المصطلح ليست بنت اليوم ولكنها قديمة ومـا زالـت تتمحـور حـول المفهـوم النظـري والاستعمال العلمي والعملي ومدى تطابقه أو تعارضه مع الروافد الثقافية الأخرى الخاصة بنا.

إن الخطاب الثقافي يواجه معوقات عدة منها ما هو داخلي، ومنها ما هو خارجي، ومنها ما هو سياسي أو اقتصادي أو اجتماعي... الخ.

وقد وقف البحث على هذه المعوقات متناولا إياها باختصار؛ لأن المقام لا يسمح بالتطويل كما تعلمون، وهذه المعوقـات تتـداخل أحيانا، وتتشابك حتى يمكن أن تتكرر عند تناولهـا تحـت عـدة عناوين، وفي هذا دلالة على تفرع المعوقات وتشـابكها، ويـدل أيضا على أن مواجهتها ليست سهلة؛ فهـي مسـئولية الجميـع حكومة ومنظمات ومؤسسات وأفراداً : كباراً وصـغاراً شـيوخاً وشباباً، فليس معفيا من مسئوليتها أحد إلا من رغب عن الحيـاة، أو من ليس له علاقة بالثقافة أو بـالوعي الثقـافي والاجتمـاعي أصلاً.

وهذا البحث قد تناول "معوقات الخطاب الثقافي" كالآتي:

أولا: المقدمة.

ثانيا: معوقات ثقافية.

١- معوقات خارجية:

أ- العولمة.

ب- الأفكار الوافدة.

٢- معوقات داخلية:

أ- نوعية الخطاب الثقافى.

ب- موقف النخبة.

ج- نوعية المادة الثقافية.

ثالثاً: معوقات تعليمية.

رابعاً: معوقات اجتماعية:

١- العادات والتقاليد.

٢- مكانة المرأة.

٣- الوضع الصحى.

٤- الجهل.

٥- السلوكيات المرفوضة.

خامساً : معوقات سياسية:

١- معوقات خارجية.

٢- معوقات داخلية.

سادساً: معوقات اقتصادية.

١- الفقر.

٢- البطالة.

سابعاً: معوقات الخطاب الدينى.

ثامنا: الخاتمة.

تاسعاً: قائمة بالمراجع.

وختاما.لا أدعى – فى هذه الإطلالة السريعة – أننى وقفت على كل المعوقات لكن ألممت إلمامة سريعة بما له أثر مباشر لا ينكر على الثقافة والخطاب الثقافى خاصة، وأتمنى أن ينال البحث رضاكم.والله من وراء القصد.

معوقات الخطاب الثقافى:

نظرا لما للخطاب الثقافى من روافد عدة وعلاقات متشعبة مع العلوم الأخرى، ومع جميع طوائف المجتمع، ومع المؤثرات الخارجية والداخلية فإن معوقاته تتعدد، وتتنوع بقدر تعدد روافده وتنوعها. وبناء على ما نعنيه بالثقافة وارتباطها بالفرد والمجتمع فلذلك (تختلف ارتباطات كلمة "الثقافة" بحسب ما نعنيه من نمو فرد، أو نمو فئة أو طبقة، أو نمو مجتمع بأسره. وجزء من دعواى أن ثقافة الفرد تتوقف على ثقافة فئة أو طبقة، وأن ثقافة الفئة أو الطبقة تتوقف على ثقافة المجتمع كله، الذى تنتمى إليه تلك الفئة أو الطبقة. وبناء على ذلك فإن ثقافة المجتمع هى الأساسية، ومعنى كلمة "الثقافة" بالنسبة إلى المجتمع كله هو المعنى الذى يجب بحثه أولا.) (١). لذلك فشأن الثقافة متشابك وكذلك ما اتصل بها كالخطاب الثقافى وعليه فهناك معوقات تعترض الخطاب الثقافى منها:

أولا: معوقات ثقافية:

تعددت تعريفات الثقافة بناء على النظرة العلمية لها ولكنها (فى جوهرها لفظ جامع يقصد به الدلالة على شيئين أحدهما مبنى

على الآخر، أي هما طوران متكاملان: الطور الأول: أصول ثابتة مكتسبة تتغرس في نفس "الإنسان" منذ مولده ونشأته الأولى حتى يشارف حد الإدراك البين، ...الطور الثاني: فروع منبثقة عن هذه الأصول المكتسبة بالنشأة. وهي تنبثق حين يخرج الناشيء من إسار التسخير إلى طلاقة التفكير) (٢)، هذا من حيث الجوهر أما من حيث علاقتها المتشعبة بالعلوم الأخرى وبالفرد والمجتمع لذلك تعددت معوقاتها هي والخطاب الثقافي، فمن معوقات الخطاب الثقافي:

١- معوقات خارجية:

ويقصد بها تلك المعوقات الناتجة عن فرض ثقافة بعينها، أو فكر بعينه؛ مثل فرض سياسة العولمة، وجعلها الثقافة الأوحد، لا الثقافة الدافعة للتنوع الثقافي المنشود. ومن هذه المعوقات العولمة، ونشر الأفكار الهدامة والتعصب والعنف... إلخ وسنعرض لهذه المعوقات فمنها:

أ-العولمة:

ففي العولمة فرض للهيمنة الثقافية ذات الخلفية السياسية والأيديولوجية الموجهة من أجل اقتلاع الثقافات المحلية، ولذلك قيل: (لعل أخطر النتائج المترتبة على العولمة-باعتراف معظم الباحثين-تلك المتصلة بمخاطر الاقتلاع الثقافي، والخوف من فقدان الهوية لدى العديد من الشعوب، والأمم، والفئات الاجتماعية التي تزداد هامشيتها وضياعها وتخضع لمخاطر الحروب الأهلية الكامنة والمتفجرة في أي مكان من العالم) (٣)، وإن كانت ثقافات

العولمة قد نشأت فى بيئاتها، ومن طبيعة مجتمعاتها إلا أنها تريد أن تكون الثقافة الأوحد فى "القرية الكونية" وهذا يعوق من تقدم أو تفاعل الخطاب الثقافى داخليا وخارجيا؛ لأن هذه السياسة هى سياسة الغالب تجاه المغلوب الذى لا يجد بداً –أحياناً– مع الضغوط الممارسة عليه – من أن يقبل مثل هذه الثقافات، أو الهيمنات، وإن كان هناك من يعى خطورتها فى تدمير هوية الأمة، ولذلك يناصبها الحذر، والريبة، وأحياناً العداء، مع الأخذ فى الاعتبار (أن كمية وثقل التحاليل النقدية المعنية بالثقافات الغربية المتقدمة، والاهتمام بنواحى التأزم والقصور فيها، تلفت النظر وتدل على أن عنصر أحادية الطرح انتهى إلى حد بعيد، إن لم يكن إلى غير رجعة) (٤)

كما أن هذه الثقافات ذات الهيمنة لها خصائصها التى تعد عائقا عن التواصل الثقافى فى البيئات المحلية (وتستطيع أن نعدد الخصائص التالية لثقافة العولمة: فهى ثقافة يصاحبها فى الغالب خطاب تقنى علمى، فهى تنتقل عبر الوسائل الاتصالية الحديثة، وهى بذلك ثقافة مصنوعة بحساب... وهى نخبوية تفرض من أعلى، من دون أن تكون لها قاعدة شعبية،.. إنها تساعد على تركز القوة، والقوة هنا ليست قوة سياسية فحسب، بل قوة التكنولوجيا المرتبطة بالمشروعات الصناعية ذات الصبغة الكونية كشبكات الكمبيوتر والإنترنت) (٥)؛ فالقوة الضاربة للتكنولوجيا والاقتصاد توجه الثقافة إلى الوجهة المراد بسط النفوذ عليها.

ب -الأفكار الوافدة:

ومما يزعزع الخطاب الثقافى الفعال تلك الأفكار الهدامة الوافدة التى يبثها المتآمرون من الخارج، أو يقومون بدعمها من خلال قنواتهم المشروعة وغير المشروعة؛ مما يؤثر سلبا على توجهنا نحو هدف واحد أصيل، أو أهداف نبيلة متفق عليها، فيصبح الخطاب الثقافى الفعال القائم على الشراكة واحترام الرأى والرأى الآخر ضرباً من الأوهام، بل قد يصبح مستحيلاً تجاه مواجهة مثل هذه الحملات المغرضة، ومما يزيد الأمر صعوبة تلك التربة الخصبة المهيأة فى ظل ما مر بنا من أحداث، لذا وجب علينا تطوير أدواتنا الثقافية؛ لأن ("المستقبل" وتطوراته "التكنو-استراتيجية" إذا صح التعبير يتطلب تطوير المجموعة الرئيسية لمكونات وعناصر الثقافة العربية القائمة. كما يتطلب إنتاج مجموعة أخرى من الأدوات الرئيسية لتلك الثقافة بما يجعل ثقافتنا- وبما يجعلنا كأمة- قادرين على التعامل مع التطورات العامة "التكنو-استراتيجية" التى تمتلكها بالفعل كل الثقافات المتطورة) (٦)، ولكن إذا ترك الأمر هكذا دون إحكام تفلت زمام الأمور من أيدينا وساعتها لن يجدى الندم.

٢ -معوقات داخلية:

أ-نوعية الخطاب الثقافى:

الثقافة ظاهرة اجتماعية، لا ينفرد بها فرد أو جماعة أو فئة أو طائفة، فهى كالأرض كل الأرض للناس كل الناس وإن وقفت الحدود الوهمية والعوائق البشرية حائلاً دون ذلك، فإذا انفردت

فئة أو طائفة بالثقافة وحجرتها عن الآخرين ففى الأمـر غمـط لحقوق الإنسان وحرياته وممارساته فى الحياة التى هى مكون من مكونات ثقافته؛ فالثقافة موجودة فى كل مكان (إننا نعيش ثقافتنـا فى كل ما نراه من تفصيلات... ذلك حين تكون الثقافة المعينـة منسابة فى عروق الناس مع دمائهم، فحياتهم هى ثقافتهم وثقافتهم هى حياتهم، لا حين تنسلخ عن الحياة ليضطلع بهـا محترفـون يطلقون على أنفسهم اسم "المثقفين"؛ ولا يحدث انسـلاخ كهـذا – فيما أظن– إلا حين تكون الثقافة وافدة إلى الناس من خـارج، لا منبثقة من نفوسهم) (٧)؛ فالانفراد بالثقافة وأد لها ولخطابها.

ب – موقف النخبة:

ولعزلة النخبة عن هموم المواطن البسيط، واستعانتها بالغريب من الأفكار المستوردة، والمصطلحات غير النابعة من بيئتنا؛ فإن ذلك فرض جفوة وفجوة بين المبدع والمتلقى؛ (ومن المسلم به عادة أن هناك ثقافة، ولكنها ملك لقسم صغير من المجتمع؛ ويستتبع هـذا الافتراض عادة إحدى نتيجتين : إما أن الثقافـة لا يمكـن إلا أن تكون شغل فئة قليلة، ومن ثم فلا مكان لها فى مجتمع المسـتقبل؛ وإما أن الثقافة التى كانت ملكا للقلة يجب أن توضع فى متنـاول كل إنسان فى مجتمع المستقبل) (٨)؛ فإذا تـرك المبـدع مكانـه الحقيقى وانشغل بما لا طائل من ورائه فما الذى يعود بالنفع على إنسان بسيط من حشد أفكار لا تَمُتُّ له بصلة، وإنتـاج أدبـى لا يمثله، ومصطلحات غامضة، لا اتفاق على مفهومها أحيانا، فهـل نأمل بعد ذلك فى صياغة خطاب ثقافى صُنِعَتْ مكوناته فى غيـر

بيئته أن يؤدى الغرض منه؟ أشك في ذلك.ومما يقوض منظومة الإبداع وبالتالى مصداقية الخطاب الثقافى أن يكون هناك مقربون من النخبة الثقافية، وهناك مبعدون عنها.

ج-نوعية المادة الثقافية:

إن ما يقدم من إبداع لمجتمع يئن من الفقر، والمرض، والأمية، والقلاقل التى تعرض لها بسبب ما مر به من أحداث، لعجبنا كيف يكون هذا الإبداع الملغز – تحت مسمى الحداثة أو ما بعد الحداثة – نابعاً من همومنا، ومشاكلنا المتراكمة منذ عقود؟!، فهل هذا الخطاب الثقافى من النخبة – بإبداعها هذا – موجه فعلاً إلى المجتمع الذى نعيش فيه؟إن (خطاب النخبة لا يصل إلا إلى الوسائط، وهم الكيانات أو الشرائح التى تشغل المسافة حتى القاعدة. وغنى عن البيان أن هذا الوضع رهن بأحوال القاعدة، من حيث حجم الأمية وحجم البؤس الذى يملك عليها حياتها فيجعلها عاجزة عن التخفف "ولو للحظات معدودات" من الحاجة إلى الانغماس فى الانشغال بالخاص. وكلما انكمش حجم الأمية وتقلص حجم البؤس كان معنى ذلك زيادة الاقتراب بينها من ناحية والنخبة من ناحية أخرى) (٩)، فمتى يصل خطاب النخبة إلى القاعدة إذا كان بهذا التعاطى؟.

ولا ننسى فى هذا السياق نوعية الفن المقدمة للمجتمع؛ لأن الثقافة المرئية لها هيمنة، ولا أقصد ثقافة الصورة فقط؛ فما يقدم باسم الفن فإنه يظلم الفن والإبداع معاً؛ فلا هو ارتقى بفكر المتلقى وذوقه، ولا هو قدم طرحا للخروج من أزمة المجتمع؛ لكنه –

وكأن الأمر عن قصد-يزيد الوضع الثقافي تأزما بما يقدمه من إسفاف، وترويج لصور شاذة في المجتمع، وكأن النماذج الطيبة في مجتمعنا قد انقرضت، مع أن هذه النماذج هي مصر في أبسط صورها.

ثانيا: معوقات تعليمية:

هناك علاقة وطيدة بين التعليم، والتعلم، والتنشئة الثقافية، فهذا الثلاثي قادر– مع قابلية المتعلم– على خلق شخصية تتمتع بالقدرة على استيعاب متغيرات الحياة، والتأقلم معها؛ لأن «التعلم والتنشئة الثقافية آليتان ناتجتان عن التطور، وتمثلان إستراتيجيتين مجتمعيتين للبقاء حسب الرؤية الثقافية السائدة. والملاحظ أن هدف آليتي التعلم والتنشئة في مجتمعات الثقافات الجامدة هو كفالة تكرار الذات على صورة السلف؛ بينما في مجتمعات الثقافة الدينامية والفعالية النشطة فهو لاكتساب أكبر قدر من المرونة والقدرة على الفعل المستقل في تكيف مع المتغيرات» (٢٠).

من هنا تأتي قيمة التعليم فهو صمام الأمان من الوقوع في المشاكل التي تؤرق المجتمع المصري، والعالم أجمع؛ لأنه يرفع من درجة الوعي الإنساني إذا ما قدم بجودة عالية تتبع المعايير العالمية للجودة. ومن المؤسف أن «يذكر تقرير الأمم المتحدة للتنمية البشرية لسنة ٢٠١٤ أن مصر تحتل المرتبة ١١٠ من بين دول العالم في حالة التعليم» (٢١).

ولا يخفى أن العلاقة بين الثقافة والتربية علاقة تبادلية تأثيرا وتأثرا؛ فكلاهما يؤثر في الآخر ويتأثر به؛ لأن «التربية هي

العملية التى بها يسعى المجتمع إلى أن يفتح حياته لجميع أفـراده، وإلى أن يمكنهم من المساهمة فيه. إنه يحـاول أن يسـلّم إلـيهم ثقافته، بما فى ذلك المعايير التى يريد أن يعيشوا وفقاً لها. وحيث ينظر إلى تلك الثقافة على أنها نهائية تكون المحاولـة لفرضـها على عقول الناشئة. وحيث ينظر إليها على أنهـا مرحلـة فـى التطور تدرّب عقول الناشئة على تقبلها وعلى نقدها وتحسينها فى الوقت نفسه... كأن غرض التربية هو نقل الثقافة) (١٢)، فالتربيـة تحتاج إلى الثقافة، والثقافة فى حاجة إلى التربية، هـذا التبـادل للأدوار يبرز قيمة كل منهما بالنسبة إلى الآخر؛ فالرباط بينهمـا ليس ترفاً، أو من نافلة القول؛ إنما هو رباط متين. يقول أينشتاين: الثقافة هى ما يبقى بعد أن تنسى كل ما تعلمته فى المدرسة.

وللثقافة دور منوط بها تجاه التعليم؛ فى تواصلها مـع معاهـدن العلمية سعيا نحو اكتشاف المواهب وتنميتها، وبث الفكر المعتدل، ودعم الفنون الراقية التى تتفق وقيمنا الراسخة، لنزاوج بين العلم والأدب والثقافة، لذلك قيل (إننا تخلفنا لأن ضرورة التطور كانت تقتضى أن نضيف منهجاً جديداً إلى منهج قديم، كما فعل" الغرب الشمال" فاستطاع بهذه الإضافة أن يجمع بين علـوم الرياضـة وعلوم الطبيعة، وأن يجمع بين قراءة الصحائف وقراءة الظواهر فى آن معا، لكننا أبينا أن نفعل ذلك، جهلا، أو ضعفا، أو عنـادا، فكان ما كان) (١٣)، وليس ذلك فحسب فقد قام الأوربيون من أجل ثقافة أوروبية موحدة بعملية نقل (مكتشفات المعرفـة الجديـدة- العقلانية والحداثيـة- مـن المعلومـات أو منـاهج التفكيـر أو

المنظورات – نقلها إلى المنظومات التعليمية – بكل مستوياتها، وليس فقط فى المناهج الدراسية وإنما فى أساليب الإدارة، وطرق التدريس..حتى التربية البدنية وممارسة الرياضة.. إلخ) (١٤) هكذا يكون دمج الثقافة بحداثتها مع التعليم الفعال وصولا إلى جيل متميز ثقافيا وفتح باب للخطاب الثقافى الأصيل.

ثالثا: معوقات اجتماعية:

لكل عصر سماته، وهى متنوعة ومرتبطة بعصرها، وبمن يحيون فيها، فهى نتاجهم، وهم نتاجها، ويمكن القول إن (السمات الثقافية لعصر من العصور..أى عصر.،، تكون فى الواقع إما سمات ثقافية مادية، أو سمات ثقافية غير مادية. وتتضمن السمات الثقافية المادية العناصر الثقافية المادية التى يتميز بها العصر ويعيش بها مثل الآلات ووسائل المواصلات والمبانى والأثاث، ومثل وسائل الاتصال كالتليفزيون والتلغراف والتليفون..أما السمات الثقافية غير المادية فهى تتضمن العناصر الثقافية غير المادية مثل المعتقدات والأعراف والقيم والمثل العليا، فضلا عن الأساليب الفكرية التى تعبر عنها مثل الأسلوب العلمى والأسلوب الفنى...إلخ). (١٥)، ومن معوقات الخطاب الثقافى:

١ –العادات والتقاليد:

للعادات والتقاليد أحيانا رسوخ لا يقبل النقاش، او الزحزحة، فهى كالتابو ، فمن المعروف أن (الإنسان بطبعه مفطور على المحافظة على الموروث والتخوف من كل تغيير أو تجديد، لأنه يطمئن إلى ما يعرفه وإن كان لا يرضيه، ويتخوف مما لا يعرف وإن كانت

فيه احتمالات كثيرة واضحة للخير. والجماعات في العادة أشد محافظة من الأفراد، لأن كل جماعة لا تخلو من أفراد أو طبقات منها تستفيد أكثر من غيرها من النظام القائم، وهذه الطبقات هي دائما صاحبة القوة، والثروة، والسلطان» (١٦)؛ فمن هذه العادات والتقاليد ما يخالف العلم والدين فيقف حجر عثرة أمام الخطاب الثقافي المستنير ومثال هذه العادات البالية : تفضيل الذكور على الإناث، وعدم الرغبة في تعليم الإناث، والإيمان بالشعوذة والدجل والخرفات، كل ذلك كفيل بأن يقف حائلاً بين نهوض الخطاب الثقافي وانتشاره بالصورة الفعالة فهذه أشياء ضد الفطرة السليمة والوعي الثقافي الصحيح.

٢-مكانة المرأة:

إن وضع المرأة ليس بأحسن من سواه، فمن حرمان من التعليم، وحرمان الممارسة السياسية، وحرمان من المشاركة الثقافية، إلى حرمان من التعليم من أجل الزواج المبكر...إلخ، وهذا مؤشر خطير على ما نحن فيه من انخفاض الوعي الثقافي الذي يقتل إبداع نصف المجتمع.

٣- الوضع الصحي:

للمرض تأثير خطير في فاعلية الإنسان الحيوية، وقدرته الفكرية، والثقافية. ومن الإحصاءات الخطيرة أن مصر احتلت (المكانة ١١٠ عالميا في الرعاية الصحية من بين ١٨٧ بلدا شملها تقرير التنمية البشرية لبرنامج الأمم المتحدة الإنمائي سنة ٢٠١٤) (١٧)؛ فسوء التغذية، وضعف الوعي الصحي، وتعاطي المخدرات،

وانتشار المياه غير الصالحة للشرب فى بعض الاماكن، وتفشى الأمراض الجسدية، والاضطرابات النفسية المصاحبة للتقلبات الاجتماعية، كل ذلك أدى إلى الضعف العام، وقلة التركيز، مع غياب ما يمكن تسميته بالثقافة الصحية، فاين أنسنة الثقافة من هؤلاء المهممشين؟!.

٤- الجهل:

وتزداد خطورة الموقف عندما يصبح للجهل دوره فى الإيمان بالدجل، والخرافات، والشعوذة، و كذلك الإهمال فى الجوانب الصحية والغذائية، فأوضاع تتصف بهذه الصفات يصبح الخطاب الثقافى معها أمرا صعب المنال، بل كأنه المستحيل. لكن هذا ليس مدعاة لترك الأوضاع هكذا بل لا بد للثقافة من تدارس أحوال المجتمع بمعونة العلوم الأخرى؛ كعلم الاجتماع؛ وعلم النفس، وعلم الأنثروبولوجيا، وغيرها؛ لترسم لنا خريطة الوضع الراهن، وكيف يمكن السيطرة على هذا الوضع وتدارك ما يمكن تداركه قبل فوات الأوان.

٥- السلوكيات المرفوضة:

فى الآونة الأخيرة طفت على السطح ظواهر مستهجنة فى المجتمع المصرى، تبدت فى سلوكيات غريبة تنم عن استخفاف بالقيم، إن هذه السلوكيات واضحة للعيان كالتحرش بالإناث، وتعاطى المخدرات، والاتجار فى السلاح، والزواج العرفى، وكسر القوانين فى الطريق العام وغيره، وعدم اعتبار القيم الدينية والأخلاقية ذات قيمة فى أيامنا هذه، مما يدفع إلى الغرابة من أن

ذلك ظهر بعد قيام الثورات العربية؛ فبدلا من أن تستثمر هذه اللحظات لبناء المجتمع، ومراجعة النفس أفلتت الأمور، وأخذت الاتجاه العكسى مما يؤشر لانخفاض الوعى الثقافى تجاه الإحساس بالمسئولية الفردية والجماعية.

رابعاً: معوقات سياسية:

١-معوقات خارجية:

تتعدد الأسباب التى تلقى بالمعوقات فى طريقنا عامةو طريق الخطاب الثقافى خاصة ومنها:

١- الموقع الجغرافى المتميز الذى يخلق صراعات" جيو سياسية" تصدّر لنا كما من المشاكل التى تشغل عن صنع حوار ثقافى هادف.

٢- التربص بأمننا القومى وأوضاعنا الداخلية؛ للزج بنا فى متاهات الخلاف، والاقتتال وننسى بالتالى قضايانا المصيرية فى خضم معترك الصراعات.

٣- تشجيع الحركات القائمة على أساس إثارة الفتن والتعصب ولإرهاب. مع وضع العراقيل أمام انطلاقنا نحو حياة أساسها الحوار لا التناحر.

٤- الزج بالبلاد فى مصطرع قضايا النزاع الدولية والإقليمية لتتكاثف علينا القضايا الشائكة من كل حدب وصوب، وساعتها تعلو لغة الفرقة والشتات، وتمور دوامة الشقاق.

٥- المحاولات الحثيثة لتقسيم بلدان المنطقة العربية إلى طوائف وأقليات ودويلات فتسود لغة الفرقة وتتعالى صرخات الصراعت داخليا وخارجيا.

٢-معوقات داخلية:

أ- طبيعة العمل السياسى:

العمل السياسى له خصوصيته، وفنون أدائه، فليس كل من انتسب إلى حزب، أو تيار فهو يعى تلك الفنون؛ لأن السياسة أكبر بكثير مما يظن الواهمون؛ وهذا الخداع الذى اختلط على كثير من الناس خلق جوا مشحونا من التخبطات الفكرية، والثقافية، بل دفع البعض إلى كيل الاتهامات، وحياكة الشبهات، وبسبب ذلك نرى أن السبيل الذى كان من الممكن أن يحل محل ذلك هو تنشيط الثقافة السياسية، واعتماد لغة الحوار البناء.يذكر تقرير الأمم المتحدة أن (إحدى العبر الأعم والأشمل واضحة جلية؛ وهى أن النجاح ليس مجرد مسألة تغييرات تشريعية وسياسية، ولو أن هذه ضرورية، فالدساتير والتشريعات التى توفر الحمايات والضمانات للأقليات والسكان الأصليين ومجموعات أخرى هى أساس حاسم لحريات أوسع. ولكن ما لم تتغير الثقافة السياسية أيضا- ولم يصل المواطنون إلى التفكير والشعور والتصرف بأساليب تتسع بإخلاص لاحتياجات الآخرين وطموحاتهم فإن التغيير الحقيقى لن يحدث) (١٨). فحرية الخطاب الثقافى نابعة من تغير الثقافة السياسية وليس بم يستصدر من دساتير وقوانين تذهب أدراج الرياح كما أن اتساع الرؤية لتشمل الآخرين فى احترام حقوقهم وحرياتهم يدعم الخطاب الثقافى المسئول تجاه الفرد والمجموع.

ب-الدور النخبوى للسياسة:

للسياسة أيضا دورها النخبوى فى صنع الخطاب الثقافى،

وتوجيهه، فهذا الدور يتسم بالانتقائية لمن يتبعونه، مما يحد من حريته، وفاعليته، ويجعل الكثيرين يتجنبون الساحة الثقافية خوفا تبني خطاب مخالف للمرسوم ثقافياً. فالثقافة للسياسيين أداة، وليس بالضرورة محل اهتمامهم؛ فهي (تجتذب اهتمام رجال السياسة؛ ولا يعني هذا أن الساسة هم دائما "رجال ثقافة " بل إن "الثقافة" تعتبر أداة للسياسة، كما تعتبر من المنافع الاجتماعية التي تعمل الدولة على رعايتها)(٢٠). وهذا يساعد على خلق فجوات ثقافية تشحذ السياسة آلة الفرقة بين أطرافها.

خامسا: معوقات اقتصادية:

تعد الحالة الاقتصادية مؤشرا قوياً على مدى وعي الأمم ورقيها وبنظرة بسيطة نجد أن أغنى الدول وأكثرها تقدماً هي أكثرها استقراراً ورفاهة، ولا تجد الصراعات متمركزة إلا في دول العالم الثالث ومن المعوقات الاقتصادية في طريق الخطاب الثقافي:

١- الفقر:

يتربع الفقر على قمة المشاكل، سواء صدِّرتْ من الخارج، أم كانت وليدة بيئتها. والفقر قادر على إلهاء العقول عما سواه ثقافة أو غير ثقافة، ولأجل معرفة أثره (تستند مقاييس الفقر التقليدية إلى الدخل، أو الاستهلاك. وهي إذ ترصد أبعاداً هامة من الحرمان، لا تعطي سوى صورة مجتزأة عن الواقع. فقد يتعرض الأفراد لأوجه حرمان عدة غير الدخل، إذ يعانون من تدهور الوضع الصحي وسوء التغذية، وتدني مستوى التعليم والمهارات،

وضيق سبل العيس وتردى حالة المنـــزل الأســري، كمـــا قـــد يتعرضون للإقصاء الاجتماعي)(٢٠). فالفقر والجهـل والمـــرض ثالوث التخلف الذى يأتى على الأخضر واليابس كمـــا يقولــون. وفى هذا الصدد ذكر تقرير التنمية البشرية (ارتفعت نسب الفقــر وانعدام الأمن الغذائى وسوء التغذية فى مصر، بشــكل ملحــوظ خلال السنوات الثلاث الماضية.. وذكر التقريــر.. أن حــوالى ١٣,٧ مليون مصري "١٧ بالمائة من السكان" يعانون من نقــص الأمن الغذائى فى عام ٢٠١١ مقارنة بحوالى ١٤ بالمائة فى عام ٢٠٠٩.. وانما ترجع عدم قدرة الناس على الحصول علـــى مـــا يكفيهم من الطعام والغذاء بدرجة كبيرة إلى ارتفاع معدلات الفقر وسلسلة من الأزمات المتلاحقة)(٢١). فما تزرعه الثقافة فى دهر يحصده الفقر فى شهر.

٢-البطالة:

للبطالة أثرها الذى يشغل عن غيره من مطالب الفكر، أو الثقافة؛ فلقمة العيش ليست فى متناول الجميع ومما يدل على ذلك أنه قــد ارتفعت نسبة البطالة بين أفراد الشعب المصرى بدرجة كبيرة فى السنوات الخمس الأخيرة.ولقد ذكر تقرير الأمم المتحدة الإنمـــائى لسنة ٢٠١٣ أن مصر احتلت في تقرير معدل البطالة بين الفئـــة العمرية من ١٥ : ٢٤ سنة المكانة ١١٣ من بين ١٨٦ دولة فـــى العالم كله (٢٢) مما ينذر بنسبة عالية من البطالة فى الفئة العمرية التى عليها المعول فى النهوض بالأمة، والحفاظ على مقـــدراتها، فهم أمل الغد. وهذا الموقف ينذر بإفراز الخلايا الإرهابية تحـــت

ضغط العوز المادى الذى سببته البطالة، ومن هنا فإن ثقافة العمل فى مصر تحتاج إلى استراتيجيات غير تقليدية لمنح هؤلاء الشباب فرصهم فى العيش الكريم بناء على ثقافة مادية ومعنوية تليق بكرامة الإنسان. فقد دعا تقرير الأمم المتحدة لسنة ٢٠١٤إلى: (رؤية جديدة تضم مختلف تطلّعات البشر "من أجل حياة كريمة للجميع) (٢٣) فليست الحياة الكريمة حكرا على شريحة فى المجتمع دون أخرى، بل هى حق أصيل لكل الشرائح، والطبقات، والفئات والخطاب الثقافى يحتاج إلى دعم كبير لتخطى هذه الأزمات.

سادسا: معوقات الخطاب الدينى:

إن الجو الدينى فى مصر يتسم بالسلمية، وحسن الجوار، حتى وإن اعتراه أحيانا ما يشوش صفوه، إلا أن السائد هو الود على مستوى الأفراد والمجتمع ككل.لكن هذا التجاور يلزمنا بصياغة خطاب لا يقصى ولا يقتلع، لا يتهم ولا يعنف؛ وحتى لا نسقط فى هاوية الفتنة الطائفية؛ فهذا التنوع الدينى طريق لحرية الخطاب الثقافى وليس عائقا أمام التواصل، لإيجاد الحلول لهموم أمتنا، ومشاكلها؛ فالأمة لا تحيا بمجموع دون مجموع، ولا بفكر دون فكر؛ فالإقصاء داء ودواؤه التقارب والتواصل. وللدين علاقة واضحة بالثقافة؛ لأن (رأس كل "ثقافة" هو "الدين" بمعناه العام، والذى هو فطرة الإنسان، أى دين كان – أو ما كان فى معنى "الدين" – وبقدر شمول هذا "الدين" لجميع ما يكبح جموح النفس الإنسانية ويحجزها عن أن تزيغ عن الفطرة السوية العادلة –

وبقدر تغلغله إلى أغوار النفس تغلغلا يجعل صاحبها قادرا على ضبط الأهواء الجائرة، ومريدا لهذا الضبط- بقدر هذا الشمول وهذا التغلغل فى بنيان الإنسان، تكون قوة العواصم التى تعصم صاحبها من كل عيب قادح فى مسيرة "ما قبل المنهج" ثم فى مسيرة "المنهج" الذى ينشعب من شطره الثانى، وهو "شطر التطبيق") (٢٤).

ومن الظواهر المعرقلة للخطاب الثقافى تلك المرتبطة بتعدد الجماعات الدينية وخطورتها تكمن فى أن كل جماعة تدّعى لنفسها أنها صاحبة الحقيقة المطلقة. ولذلك نلحظ (أن جانبا هاما من الخطاب الثقافى السائد فى مجتمعاتنا اليوم يرفع عن حق أو باطل، عن إخلاص أو سوء نية، راية الإسلام، ويرتدى عباءته، إما عن رغبة حميمة فى العودة بالأمة إلى أصولها التراثية كطريق لإثبات الذات والتقدم بها، وإما بحثا عن مشروعية مفتقدة لأغراض غير مشروعة.و هكذا علا الضجيج واختلط على ساحة الخطاب الثقافى الإسلامى الحابل بالنابل..) (٢٥)؛ هذا الصراع الفكرى هو المتربص بالخطاب الثقافى فى أحايين كثيرة.

الخاتمة:

بعد هذا العرض الذى قدمه البحث عن "معوقات الخطاب الثقافى" خلص إلى النتائج الآتية:

١- أن الثقافة فى حاجة إلى دعم جميع الجهات الحكومية المختصة وكذلك منظمات المجتمع المدنى والمؤسسات الكبرى، والشركات الداعمة للشراكة فى مجالات التنمية

البشرية؛ لأن أمر الثقافة يعنى الجميع؛ وليس كما يظن خطأً أنها ليست من صلب الحياة؛ فالثقافة هى الحياة.

٢- الخطاب الثقافى يواجه عدة مشكلات تعوقه عن النمو، وأداء دوره المنوط به، ومن هذه العوامل ما هو ثقافى، ومنها ما هو تعليمى، ومنها ما هو سياسى...إلخ.

٣- الخطاب الثقافى الأصيل ينبع من بيئتنا، وقضايانا، ومشاكلنا، فلا يستورد لنا خطاب لا يدرك كنه حقيقتنا ولا طريقة تفكيرنا، أو أسلوب حياتنا.

٤- الفجوة الكبيرة بين ما تراه النخبة وما يأمله المجتمع يقف حائلاً بين الخطاب الثقافى والقاعدة العريضة من المجتمع التى ألهتها لقمة العيش عن لقمة الثقافة.

٥- التخطيط الاستراتيجي على المدى القصير، والمدى البعيد لتحسين الأوضاع الثقافية، وتطوير لغة الخطاب الثقافى وتحديثها.

٦- الثقافة لها علمها الخاص بها الذى يجب أن يؤخذ به عند التنظير، أو التطبيق لفعاليات الخطاب الثقافى الجاد؛ لأنها تخضع للمنهج العلمى فى الدراسة وأى ظاهرة لا تخضع للعلم لا يمكن التعرف عليها، أو قياس أثرها.

٧- الحياة أكبر من أن يحاط بشؤونها وقضاياها لذلك وجب الأخذ بالأهم فالمهم فى رصدنا لهمومنا الثقافية، وطرائق حلها علميا، وهذا من علمية الثقافة.

٨- الغربة التى تعيشها الثقافة إذ هى مفهوم غامض عند البعض،

وغير مُجدية عند البعض الآخر. كما أنها تفتقر إلى عوامل الجذب إلى جوانبها المضيئة. ولنا في كرة القدم المثال الذى يحتذى لنشر ثقافة العلم والأدب معا كما نشروا ثقافة الرياضة، وأتقنوا حرفيتها.

وبعد فإن آمل أن اكون قد وفقت ف تناول الموضوع وإن كان التقصير هو الغالب على مجمل البشر والكمال لله وحده جل وعلا.

الهوامش:

١. ت.س. إليوت، ملاحظات نحو تعريف الثقافة، ترجمة وتقديم : شكرى محمد عياد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨، ص ٢٩.
٢. محمود محمد شاكر، رسالة فى الطريق إلى ثقافتنا، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩، ص ١٠٧ وما بعدها.
٣. كريم أبو حلاوة، "الآثار الثقافية للعولمة: حظوظ الخصوصيات الثقافية فى بناء عولمة بديلة" ، مجلة عالم الفكر، الكويت، (العدد٣، المجلد٢٩، يناير-مارس٢٠٠١)١٧٩ وما بعدها.
٤. أنور عبد الملك، الإبداع والمشروع الحضارى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧ ص٨١.
٥. أحمد زايد، " عولمة الحداثة وتفكيك الثقافات الوطنية" ، مجلة عالم الفكر، (العدد١، المجلد ٣٢)، يوليو/ سبتمبر ٢٠٠٣، ص١٥.
٦. سامى خشبة، حوار مع الثقافات، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢، ص٨٢ وما بعدها.
٧. زكى نجيب محمود، تجديد الفكر العربى، القاهرة، دار الشروق، ٢٠٠٤، ص٧١.
٨. ت.س. إليوت، سبق ذكره، ص ٤٧.
٩. مصطفى سويف، نحن والمستقبل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢، ص ٢٩١.
١٠. ميشيل توماسيللو، الثقافة والمعرفة البشرية، شوقى جلال (مترجم)، سلسلة عالم المعرفة ٣٢٨ (الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، يونيو ٢٠٠٦)، ص ١١ وما بعدها.
١١. الأمم المتحدة، تقرير التنمية البشرية، برنامج الأمم المتحدة الإنمائى: المضى فى التقدم : بناء المنعة لدرء المخاطر، ٢٠١٤، ص١٩١.
١٢. ت.س. إليوت، سبق ذكره، ص ١٣٦ وما بعدها.
١٣. زكى نجيب محمود، قيم من التراث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص ٢٩٦.
١٤. سامى خشبة، نقد الثقافة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤، ص ٢٣٨.
١٥. سيد عويس، قراءات فى موسوعة المجتمع المصرى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١ ص١٦٥.
١٦. حسين مؤنس، الحضارة : دراسة فى أصول وعوامل قيامها وتطورها، سلسلة عالم المعرفة ٢٣٧ (الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الطبعة الثانية، جمادى

الأولى ١٤١٩هـ – سبتمبر/ أيلول١٩٩٨)، ص ١٤٠.

١٧. سبق ذكره، ص ١٨٨ وما بعدها.

١٨. الأمم المتحدة، تقرير التنمية البشرية، برنامج الأمم المتحدة الإنمائي: الحرية الثقافية في عالمنا المتنوع، ٢٠٠٤، ص ٧.

١٩. ت. س. إليوت، سبق ذكره، ص ١١٨.

٢٠. برنامج الأمم المتحدة الإنمائي ٢٠١٤، سبق ذكره، ص ٣٩ وما بعدها.

٢١. نجوى درديرى، التقرير المشترك لبرنامج الأغذية العالمي والجهاز المركزى للتعبئة العامة والإحصاء، ٢٠١٣/٥/٢١، http: //gate.ahram.org.eg

٢٢. ينظر: الأمم المتحدة، تقرير التنمية البشرية، برنامج الأمم المتحدة الإنمائي، نهضة الجنوب : تقدم بشرى فى عالم متنوع، ٢٠١٣ص ١٨٨.

٢٣. سبق ذكره، ص ٢.

٢٤. محمود محمد شاكر، مرجع سبق ذكره، ص ٤٧ وما بعدها.

٢٥. محمد نور فرحات، البحث عن العقل : حوار مع فكر الحاكمية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦ ن ص ١٠٣

المراجع:

١. أبو حلاوة، كريم. الآثار الثقافية للعولمة حظوظ الخصوصيات الثقافية فى بناء عولمة بديلة. مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد٣، المجلد٢٩، يناير/مارس ٢٠٠١.

٢. إليوت، ت. س. ملاحظات نحو تعريف الثقافة. ترجمة وتقديم : شكرى محمد عياد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨ .

٣. توماسيللو، ميشيل.الثقافة والمعرفة البشرية. ترجمة: شوقى جلال. سلسلة عالم المعرفة ٣٢٨، الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، يونيو٢٠٠٦.

٤. خشبة، سامى. حوار مع الثقافات. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢.

٥. خشبة، سامى. نقد الثقافة. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤.

٦. سويف، مصطفى. نحن والمستقبل. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢.

٧. عويس، سيد.قراءات فى موسوعة المجتمع المصرى. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١.

٨. فرحات، محمد نور. البحث عن العقل. حوار مع فكر الحاكمية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦.

٩. محمود، زكى نجيب. تجديد الفكر العربى. القاهرة، دار الشروق، ٢٠٠٤.

١٠. محمود، زكى نجيب. قيم من التراث. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.

١١. مؤنس، حسين. الحضارة دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها. سلسلة عالم المعرفة ٢٣٧ الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الطبعة الثانية، جمادى الأولى ١٤١٩هـ – سبتمبر/ ايلول ١٩٩٨.
١٢. زايد، أحمد." عولمة الحداثة وتفكيك الثقافات الوطنية" . مجلة عالم الفكر، العدد ١، المجلد ٣٢، يوليو/سبتمبر ٢٠٠٣.
١٣. شاكر، محمود محمد. رسالة في الطريق إلى ثقافتنا. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩.
١٤. عبد الملك، أنور. الإبداع والمشروع الحضاري. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧
١٥. دوريات ومجلات وتقارير:
١٦. الامم المتحدة، التنمية البشرية، برنامج الأمم المتحدة الانمائي، الحرية الثقافية في عالمنا المتنوع ٢٠٠٤، التصدير.
١٧. الأمم المتحدة، برنامج الأمم المتحدة الإنمائي، التنمية البشرية، نهضة الجنوب : تقدم بشري في عالم متنوع، ٢٠١٣.
١٨. الأمم المتحدة، برنامج للتنمية البشرية، برنامج الأمم المتحدة الإنمائي: المضي في التقدم : بناء المنعة لدرء المخاطر، ٢٠١٤.
١٩. مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد ٣، المجلد ٢٩، يناير/مارس ٢٠٠١.
٢٠. مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد ١، المجلد ٣٢، يوليو/سبتمبر ٢٠٠٣.

الإنترنت:

دردير، نجوى. التقرير المشترك لبرنامج الأغذية العالمي والجهاز المركزي للتعبئة العامة والإحصاء، ٣١/٥/٢٠١٣. موقع بوابة الأهرام الإلكتروني http: //gate.ahram.org.eg

«الأدب والصراع المجتمعي»

بصمات القضايا

الاجتماعية والسياسية والاقتصادية فى الأدب

د. عمار على حسن

لا يولد النص الأدبى فى فراغ، وإنما هو، ومهما حلّق فى آفاق التجريد والخيال والتخييل والبلاغة، امتداد للواقع الذى يعيشه الأديب، أو محاولة للتمرد عليه وخلق "عالم مواز"، ولذا فإن الأدب يتأثر بطبيعة القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية، التى تُطرح وقت إنتاجه.

ومع هذا لا يجب أن ننكر أن اقتحام السياسة الفج للأدب قد ساهم فى توجه بعض النقاد إلى شرح النص من داخله، دون الالتفات للسياق الاجتماعى – السياسى له. فبعض الاتجاهات الواقعية، انتهكت النص الادبى لحساب أيديولوجيات معينة، مما حوله أحيانا إلى منشور سياسي، فى حين حولت المدرسة"

السيكولوجية" إنتاج الأدباء إلى شهادات طبية، تدل على حالة الأديب النفسية من الطفولة إلى الكهولة، وتؤرخ لحياته الخاصة، مع أن الأدباء، بمن فيهم أولئك الغارقين فى الواقعية، لا ينكرون أن ما تجود به قرائحهم، ليس مجرد مرآة تعكس الحياة البشرية فقط، بل هم يضيفون للواقع من خيالهم الخصب ما يحفظ للأدب جماله وتفرده، ويجعل بعض جوانبه تمثل عالما موازيا للعالم الذى نعيشه.

وقد تطرف بعض الواقعيين، بدعوى الالتزام، أو الإخلاص لأيديولوجية سياسية معينة، ولم يفرقوا بين الفن ونقل المعلومات، أو إسداء النصائح، وعندما حولوا رواياتهم إلى علم اجتماع أو دعوة أخلاقية، وخلطوا بين الرواية والتقرير، أنتجوا فنا بليدا، وعرضوا بضاعة فاسدة. فهم نادوا بأن يكون الأدب ملتزما بخدمة أهداف سياسية، مع أن الالتزام، فى نظر البعض، من اختصاص المقال، وليس الأثر الأدبي.

"ومع هذا فالعلاقة بين الكاتب وعصره، ظاهرة لا تخطئها النظرة السريعة، فآثار الأدب والفكر فى عصور التاريخ كفيلة أن تمدنا بأى عدد شئنا من الأمثلة، التى تؤكد الرابطة الوثيقة بين تلك الآثار، وروح العصر الذى كتبت فيه. ولم يكن هذا عن عمد من أصحابها، فعناصر الحياة قائمة حول الكاتب، وهو حر فى أن يتناولها على أى وجه يختار" (١).

وهذه العناصر منها الخاص، الذى يتعلق بحياة الأديب الشخصية،

ومنها ما يمثل هموما عامة تمس قطاعات عريضة من البشر، ويتفاعل معها الأديب سلبا أو إيجابا، وينتج تفاعله هذا نصوصا أدبية مختلفة.

والعامل الأساسى الذى يخلد عملا أدبيا دون غيره، هو مدى تعبيره عن أحداث العصر الذى تم تأليفه فيه. وبقدر مشاركة الأديب فى تلك الأحداث، تتحدد درجة عمق إنتاجه، ومن ثم، درجة يقانه، ومقدار ذيوعه (٢). ولا شك أن الأحداث تختلف من زمان إلى زمان، ومن مكان إلى آخر. ولذا، وعلى حد قول مدام دو ستال، فإن" لكل مجتمع الأدب الذى يستحق"(٣).

وإذا كان من الصعب علينا أن نفهم الأدب المكتوب فى أوروبا خلال فترة الحربين العالميتين إلا برده إلى جو الحرب، وما تركته من دمار وفزع (٤)، فإنه من العسير، كذلك، أن نفهم الأدب العربى الحديث، وخاصة الرواية، دون ربطه بالقضايا التى فرضت نفسها علي الواقع المعيش. ورغم اختلاف بعض أوجه الظروف الحياتية من قطر عربى إلى آخر، فإن هناك قضيتين داخليتين انعكستا على أغلب إنتاج الأدباء العرب من المحيط إلى الخليج، وهما القهر السياسى والظلم الاجتماعي، (٥) حيث لا يكاد أن يخلو أى قطر عربى من هاتين المشكلتين المحوربنين. ويساهم الأدباء، مع غيرهم، من بعض المثقفين، التحديثيين والتقليديين، على حد سواء، فى الثورة على أنماط الحياة العربية السلبية، بما فيها من مظاهر التفكك والتبعية والاغتراب، وبما

تحمله من مشكلات اجتماعية، تتطلب مواجهتها، مثل الفقر والجهل والمرض والفساد والفوضى الإدارية وتدنى الإنتاج.. الخ. (٦)

ولمقاومة القهر السياسى سلطت الرواية العربية الضوء على الأزمة الحادة التى تواجه الحرية السياسية فى العالم العربي، من خلال رصدها لواقع تلك الأزمة، وتجسيدها فى مشكلات الأبطال الروائيين، العامة والخاصة، فصورت حصار ومطاردة وتعذيب هؤلاء الأشخاص، عبر تناولها حياة السجن كنقيض للحرية، (٧) منطلقة من اعتباره مكانا روائيا؛ لتعالج أحد مظاهر غياب الديمقراطية، وترصد شكلا من أشكال علاقة السلطة السياسية بالإنسان العربي. ومن أهم الروايات التى تناولت حياة السجن وصنوف التعذيب، "الكرنك" لنجيب محفوظ، و"العسكرى الأسود" ليوسف إدريس، و"شرف" لصنع الله ابراهيم، و"السرداب رقم ٢" ليوسف الصايغ، و"الأسوار" لمحمد جبريل و"الزنزانة" لفتحى فضل، و"العطش" و"وراء الشمس" لحسن محسب، و"حكاية تو" لفتحى غانم، فى حين تقدم رواية جمال الغيطاني "الزينى بركات"، التى استلهمت التراث وأسقطته على الواقع، رؤية واضحة لإرهاب السلطة، وألوان القهر والتعذيب، وهى المسألة التى تمثل جوهر أعمال الأديب عبد الرحمن منيف، على سبيل المثال.

ولم تكتف الرواية العربية بتناول هذا "القمع المعلن"، بل تطرقت إلى مظاهر القمع غير المعلن، الذى تمارسه السلطة من خلال

مؤسساتها ودوائرها البيروقراطية (٨). ومن أمثلة الروايات التى جسدت هذه الحالة "الأشجار واغتيال مرزوق" لعبد الرحمن منيف، و"قالت ضحى"، و"شرق النخيل" لبهاء طاهر، و"الوشم لعبد الرحمن الربيعي، و"حكاية المؤسسة" لجمال الغيطاني. وقد صارت الحرية، ولا تزال، تمثل هاجسا أساسيا للرواية العربية، وكأن تلك الرواية لا تعدو كونها نصا ولد ليدافع عن الحرية والتنوير، قبل أن يكون رواية بالمعنى الفنى للكلمة.

وعالجت الرواية العربية، قضية الظلم الاجتماعي، من خلال تناولها لنمط العلاقات السائدة بين كبار الملاك وصغار المزارعين فى الريف، مثل رواية "الأرض" لعبد الرحمن الشرقاوي، و"الحرام" ليوسف إدريس، وبين أصحاب العمل والعمال في المدن، راصدة بشكل دقيق الصورة الذهنية لدى كل طرف عن الآخر. وظهرت "رواية الصحراء"، التى تعرضت لحياة البدو، مثل أعمال إبراهيم الكوني، وكذلك الروايات التى تصدت لشرح طبيعة العلاقات السائدة فى المجتمعات الريعية، التى تعتمد على النفط، كمصدر أساسى للدخل. وفى مقدمة تلك الروايات خماسية عبد الرحمن منيف، المسماة "مدن الملح". وبقدر ما أظهرت الرواية غياب العدل الاجتماعى فى هذه الأمكنة، فإنها تطرقت كذلك للقصور، الذى شاب العدل بمعناه القانوني، والسياسي، وتناولت سبل مقاومة هذا الوضع المقلوب.

والمسألة الكبرى، التى مثلت هما قوميا للأدب العربي، هى

الصراع مع إسرائيل (٩)، والقضية الفلسطينية التى تقع فى قلبه. فالرواية العربية الحديثة صورت مراحل تطور هذه القضية، وجعلت منها الفكرة المحورية التى دارت حولها أحداثها، ونسجت من خلالها شخصياتها. وأثرت هذه القضية فى الرواية عبر تقديمها أشكالا ورؤى وشخصيات جديدة نابعة من واقع النضال الفلسطينى فى مختلف مراحل الانكسار والانتصار والحصار، فتنوعت أشكال البناء الروائي، من الرواية التاريخية إلى الرواية التسجيلية، والرواية الفنية، التى جمعت بين الواقعية والرمزية والتعبيرية (١٠)

وقد ترك الصراع مع إسرائيل أثرا ملحوظا فى الرواية، كما وكيفا. فعلى مستوى الكم، نجد أن عدد الروايات التى تم تأليفها فى السنوات الست السابقة على هزيمة يونيو عام ١٩٦٧، يصل إلى ٩٣ رواية، بينما بلغت حصيلة السنوات الست اللاحقة لها ١٦٧ رواية. وقد يقال أن الهزيمة ليست السبب الوحيد الذى يقف وراء غزارة الإنتاج الروائى العربي، لكنها، دون شك، كانت عاملا أساسيا، فى هذا الصدد، إن لم تكن أهم العوامل (١١). وعلى مستوى الكيف عبرت الرواية عن حالة الإحباط التى سادت الشارع العربى عقب الهزيمة، وحالة الترقب لمواجهة جديدة مع إسرائيل، والأمل فى الخروج من الانكسار، وتحقيق نصر على العدو.

ومن الروايات، التى تناولت الصراع مع إسرائيل والقضية

الفلسطينية، "سداسية الأيام الستة" و"الوقائع الغريبة لاختفاء سعيد أبو النحس المتشائل" لإميل حبيبي، و"رجال فى الشمس" و"ما تبقى لكم" و"عائد إلى حيفا" و"أم سعد" لغسان كنفاني، و"أيام الحب والموت" لرشاد أبو شاور، و"المجموعة ٧٧٨" و"حبيبتى ميليشيا" لتوفيق فياض، و"الصبار" و"عباد الشمس" لسحر خليفة، وثلاثية (حارة النَصارى ـ الرحيل ـ القناع) لنبيل خوري، و"صراخ فى ليل طويل" لجبرا إبراهيم جبرا، و"الوطن فى العينين" لحميدة نعينع، و"الرجع البعيد" لفؤاد التكرلي، و"الخرزالملون" لمحمد سلماوي، و"يحدث فى مصر الآن" و"الحداد" ليوسف القعيد، و"بيوت وراء الحدود" لعيسى الناعوري، و"أبناء الصمت" لمجيد طوبيا، و"المحاصرون" لفؤاد حجازي، و"فى الصيف السابع والستين" لإبراهيم عبد المجيد، و"المزامير" لفتحى سلامة.

وحاولت روايات أخرى أن تستفيد من هذه القضية من ناحية انعكاسها على الواقع العربي، مثل "الحب تحت المطر" لنجيب محفوظ، و"طريق العودة" ليوسف السباعي، و"أرض الأنبياء" لنجيب الكيلاني، و"بيوت وراء الأشجار" لمحمد البساطي، إلى جانب روايات صالح مرسي، عن مغامرات المخابرات المصرية فى مواجهة الموساد/ مثل، "رأفت الهجان" و"الحفار".. الخ.

وفيما يتعلق بالاقتصادي، فيبدو لأول وهلة أنه، بما فيه من أرقام وعلاقات مادية، والأدب، بما فيه من تجليات وخيالات، خطان متوازيان لا يلتقيان. لكن النظرة المتمعنة، النابعة من الواقع،

تكشف عن ثمة علاقة بين هذين المفهومين. فالاقتصاد يؤثر فى الأدب، بشكل غير مباشر، ابتداء من الأشكال الأدبية ذاتها، وحتى مدارس النقد الأدبي، مرورا ببعض المواضع، مثل المستوى الطبقى للمؤلف، ورأس المال الثقافي، ونمط الإنتاج الفني، ومضمون العمل الأدبي..الخ.

بداية فإن الأدب يعكس الوضع الاقتصادى فى فترة زمنية معينة. فما كتبه الجاحظ في "البخلاء" يعد شهادة مهمة على الوضع الاقتصادى ــ الاجتماعي، الذى كان سائدا فى العصر العباسى الثاني، حيث أظهر مدى التفاوت، بين الذين يحيون فى ترف وبطر، ومن يعيشون فى فقر مدقع. وحاليا يعكس الأدب انتشار الأنماط الاستهلاكية، وثقافة" البترودولار" فى عالمنا العربي، من خلال تركيزه على اغتراب الإنسان واستلابه، وحالة التهميش، التى تعيشها قطاعات عريضة من المجتمع (١٢). وبالقدر نفسه فإن رايموند وليامز يرى أنه فهمنا للتطور الصناعى فى أوروبا لن يكتمل دون الرجوع إلى بعض الروايات التى كُتبت عند منتصف القرن التاسع عشر، إذ أنها" تقدم صورة بالغة الحيوية، عن مظاهر الحياة فى مجتمع صناعي، يفتقد إلى الاستقرار" (١٣).

وعلى الجانب الأخر فإن تأثير الاقتصاد فى الشكل الأدبي، يتضح فى الرواية أكثر من غيرها، حيث يرى كثير من النقاد أنها تعبير عن وضع اقتصادى معين. فجولدمان يعتبر أن الرواية هى العمل الأدبي، الذى يعكس الحياة اليومية فى مجتمع يطبعه نظام السوق

(١٤). فشكل الرواية يبدو كما لو كان نقلا للمفردات الحياتية فى المجتمع الفردي، التي يفرزها إنتاج السوق، وهى التى ترصد سلوك البشر فى بحثهم الدؤوب عن "القيم الاستعمالية"، أى القيمة الملموسة للأشياء، فى مواجهة "القيم التبادلية"، التى تقوم على الإنتاج من أجل السوق نفسه، وليس من أجل الاستهلاك (١٥).

وقد اقترن ظهور الرواية فى أوروبا ببزوغ فجر البرجوازية الأوروبية، لتصبح هى الشكل الأدبى الأساسى لمجتمع الرأسمالية الصناعية، وما يرتبط به من انتشار المدنية. فالهجرة من الريف إلى المدينة بحثا عن الرزق، ركزت الأضواء على موضوعات، صارت مادة خصبة للروائيين الأوروبيين عند منتصف القرن التاسع عشر، مثل الزحام والاغتراب والصراع الاجتماعي، والتفاوت الطبقي (١٦).

ومن هذا المنطلق قسم جولدمان تطور القصة فى الغرب إلى ثلاث مراحل:

الأولى: مرحلة البطل المتأزم، المعبر عن الاقتصاد الحر.
الثانية: مرحلة القصص التى تحاول إلغاء القيم الفردية، وتعبر عن الاقتصاد الاشتراكي الموجه.

الثالثة: فهى مرحلة القصص، التى تحاول أن تحل السير الجماعية محل السير الفردية، وتتسم بغياب الموضوع، وانتهاء البحث المنظم عن" قيم" من أى نوع (١٧).

ولا شك أن هذا التقسيم، يظهر مدى ارتباط السرد الأدبى بالتطور الاقتصادي/ الاجتماعي، فى أوروبا، الأمر الذى يطرح تساؤلا عما إذا كانت الرواية العربية قد اقتفت هذا الأثر، من عدمه، خاصة فى ضوء الرؤى التى تؤكد أن إسهام الغرب في "صنعة" الفن الروائى لدى العرب، يفوق بكثير الإسهام الذى قدمه التراث العربي، فى هذا المضمار.

إن ظهور الرواية فى عالمنا العربي، ارتبط بنشأة المدينة، وظهور الطبقة الوسطى (١٨)، التى إن كانت تمثل وعاء للقيم الإيجابية، فإنها بالنسبة للرواية مثلت، فى البداية، القاعدة" التى تصعد الرواية بصعودها وتهبط بهبوطها (١٩). لكن الرواية العربية لم تراوح مكانها، ولم تعد أسيرة ارتباطها بالطبقة الوسطى، بل تعددت وتنوعت، وطوقت طبقات اجتماعية أخري، معبرة عن همومها وأحوالها (٢٠). وأصبحت "تاريخ من لا تاريخ لهم، من الفقراء والمسحوقين، الذين يحلمون بغد أفضل" (٢١)،. خاصة مع اتجاه التركيبة الاجتماعية للأدباء نحو الشرائح الدنيا.

فبعد أن كان معظم الأدباء، فى المراحل الأولى للرواية العربية، ينتمون إلى فئات تبدأ من الطبقة الأرستقراطية، حتى الشريحة العليا من الطبقة الوسطى، أخذت الرواية العربية تعرف كتابا انحدروا ليس من الشريحة الدنيا للطبقة الوسطى فحسب، بل أيضا من "قاع المجتمع"، مرورا بأبناء العمال والفلاحين (٢٢). وقد ساهم هذا فى إثراء الإبداع الروائي، وفى أن تقفز الرواية لتكون

"ديوان العرب" الحديث، لأن نزول كتاب مختلفى المكانة الاجتماعية إلى غمارها، جعلها قادرة على تسجيل حياة مختلف القطاعات البشرية، بشكل أكثر دقة وأمانة.

وإزاء هذا الوضع قسم بعض النقاد النماذج الروائية العربية إلى، الرواية التقدمية، والرواية الرجعية، ورواية البرجوازية الصغيرة، (٢٣)، انطلاقا من المنظور الطبقي، وذلك على عكس ما توصل إيه ناقد فذ مثل باختين، الذى سعى إلى البحث عن جذور الرواية فى أحضان الثقافة الشعبية الأوروبية، متخليا عن الربط المألوف بين الرواية وقيم الطبقة البرجوازية.

وإذا كانت الظروف الاقتصادية قد ساهمت فى توفير الشروط الموضوعية لميلاد جنس أدبى مهم، هو الرواية، فإن الاقتصاد استمر فى لعب دور ملموس بالنسبة للأدب. فعلى سبيل المثال لا الحصر، فإن شعراء العامية، فى عالمنا العربي، يهجرون أحيانا، هذا اللون من الأدب، نظرا لعدم إقبال المجلات الثقافية على نشره، ويلجؤون لكتابة القصائد الفصحى، سواء كانت نثرية أم عمودية، حتى يحصلوا على مقابل مادى لإنتاجهم الأدبي. وينطبق هذا الأمر أيضا على القصة القصيرة، فنظرا لاعتبارات المساحة، فإن فرصة نشرها تبدو أكبر بكثير من فرصة نشر الرواية، ولذا يُقبل الروائيين عليها، أحيانا، طلبا للرزق.

وهذا الوضع ليس قاصرا على العالم العربي، ففى مطلع القرن التاسع عشر اضطر كتاب أمريكيون إلى كتابة القصة القصيرة

بدلا من الرواية، لان الناشرين، لم يكونوا مقيدين بأى حقوق تجاه المؤلفين، ولذا فضلوا إعادة طبع آلاف النسخ من الأدب الانجليزي، بدلا من نشر أعمال الأدباء الأمريكيين، وذلك، سعيا وراء الربح الطائل (٢٤). ومن هنا فإن الوضع المادى يتدخل فى رواج شكل أدبى معين، على حساب الأشكال الأدبية الأخرى.

ووفق هذا المنظور، أسهب كثير من النقاد فى التعامل مع النص الأدبى على أنه سلعة، ينتجها الأدباء، ويوزعها الناشرون. ويستهلكها القراء، ومن ثَم تبدو الأعمال الأدبية، فى تقدير هؤلاء، مشروعات اقتصادية، تخضع لقانون السوق، القائم على العرض والطلب، والربح والخسارة، وتحتاج إلى الدعاية، وتخصص لها واجهات تعرضها، شأنها فى ذلك شأن البضائع المادية." فالأدب وإن كان مهارة، أو نتاجا لوعى اجتماعي، أو عالما من الرؤية، فإنه صناعة أيضا، ذلك لأن الكتاب ليس مجرد بنية لمعنى، بل هو ــ فضلا عن هذا ــ سلعة.. وليس المسرح، مثلا، مجموعة من النصوص الأدبية فحسب، بل هو أيضا عمل رأسمالي، يشارك فيه أناس (مؤلفون ــ ممثلون ــ مخرجون ــ عمال مسرح) لإنتاج سلعة يستهلكها المشاهد. وليس النقاد مجرد محللى نصوص، فهم أكاديميون، تستأجرهم سلطة؛ لإعداد الطلاب أيديولوجيا؛ من أجل أداء وظيفة داخل المجتمع الرأسمالي. وليس المؤلفون مجرد نقلة للأبنية العقلية المجاوزة للفرد فحسب، بل هم عاملون تستأجرهم دور النشر لإنتاج سلعة رائجة فى السوق أيضا" (٢٥)

وقد أدى النظر للنص الأدبى على أنه سلعة، إلى ظهور حديث عما يمكن أن يسمى بنمط الإنتاج الفني، كجزء من نمط الإنتاج العام (٢٦). وكذلك الحديث عن "رأس المال الثقافي"، الذى يمثل الاقتصاد السياسي للثقافة (٢٧)، أى تأثير الثقافة فى النظام الاقتصادى والسياسى للمجتمع. ففى السنوات الأخيرة ازداد الاعتراف بقيمة "صناعة الثقافة"، وبالمنافع المترتبة، بطريقة مباشرة وغير مباشرة، على وجود المؤسسات الثقافية، ودورها المتنامى فى الاقتصاد الوطني، سواء من ناحية التعامل مع الإنتاج الثقافي، بما فيه الإنتاج الأدبي، على أنه سلعة، يمكن أن تدر دخلا للدولة، أو من ناحية، النظر إلى الدور الذى تقوم به الثقافة فى تحسين الظروف الاقتصادية للمجتمع، من خلال تأكيدها على الهوية الوطنية والانتماء، وما يتبع ذلك من نشر الوعى بقيمة العمل، وأهمية ترشيد الاستهلاك، وزيادة الاستثمار.. الخ، أو حتى من خلال استخدام الفن فى الدعاية لسلعة ما.

ولا يقتصر تأثير الاقتصاد فى الأدب على الشكل الأدبى فقط، بل يمتد تأثيره إلى مضمون النصوص الأدبية ذاتها. فالوضع الاقتصادى للمجتمع، ينعكس على الرواية الواقعية، فتذهب بعيدا فى وصف الأمكنة التى يقطنها أبطال الرواية، مما يكشف وضعهم الطبقي، الذى يظهر من خلال رصد طرائق حياة هؤلاء الأبطال، ومظهرهم الشخصي.

فالروائى يستخدم الوجوه الجميلة، التى تشع بالحيوية والنضارة، والأماكن الفخمة والسلع غالية الثمن؛ ليعبر عن الثراء الاجتماعي، والعكس صحيح. (٢٨). ويمكن فى هذا المقام ضرب مثل على تعبير الرواية عن وضع اقتصادى معين، أو انعكاس الظروف الاقتصادية على النص الروائي، من خلال روايتي، "يوم قتل الزعيم"، لنجيب محفوظ، و"ذات"، لصنع الله إبراهيم. فكلتاهما، أظهرتا تأثير الانفتاح الاقتصادي، الذى بدأته مصر عام ١٩٧٤، على أسلوب معيشة الأسرة المصرية، وقيمها الاجتماعية.

وفى هذا الشأن يرى رائد الواقعية، جون فريفيل، أنه فى المجتمع المقسم إلى طبقات، يعكس الأدب، بشكل مباشر أحيانا وغير مباشر أحيانا، أوضاع طبقة معينة وآراءها السياسية، ألا وهى الطبقة التي تسيطر على وسائل الإنتاج المادي، وذلك من خلال سعيها للسيطرة على وسائل الإنتاج الفكرى أيضا (٢٩). ويتسق موقف فريفيل هنا مع النظرة الماركسية للمعرفة، على أنها تابعة للأوضاع المادية.

لكن لا يجب التعامل مع الرأى السابق على أنه قطعي، فالأدب، وكما سبق الذكر، قد يمثل أحد أدوات الطبقات المسحوقة فى مواجهة الطبقة المهيمنة ماديا، والمحكومين فى مواجهة الحكام، وذلك حين يركز على المفارقة؛ الناجمة عن الوضع الاجتماعى المختل، فاضحا بطر الأثرياء، وموضحا عوز المحتاجين. ومعنى

هذا أن الأدب لا يمكن أن يكون تعبيرا عن طبقة واحدة، فى مواجهة الطبقات الأخرى. وقد يعود ذلك إلى أن الأدباء أنفسهم، وكما تم توضيحه سلفا، لا يشكلون طبقة اجتماعية واحدة، بل ينتسبون إلى مختلف الطبقات والفئات أو الشرائح الاجتماعية. فلكل طبقة مثقفيها، الذين ينتمون إليها اجتماعيا ويعبرون عنها فكريا.

فضلا عن ذلك فإن "الطبقات ذاتها ليست جواهر ثابتة، ولا وحدات متجانسة، إنما هى فى حالة صيرورة، تتكون وتتقدم، ويمكن أن تتراجع وتتهدم، حاملة تناقضاتها فى داخلها.. فيمكن أن توجد الطبقة سياسيا واقتصاديا، دون أن تحقق وجودها الثقافي، ويمكن، فى شروط معينة، أن يسبق الوجود الثقافى الوجود السياسي، أو يفيض العقل السياسى للطبقة عن حدودها الاقتصادية" (٣٠).

وأخيرا، فإن الاقتصاد قد أثر أيضا فى ظهور بعض مدارس النقد الأدبي، أو فى تفسير وجودها. فعلى سبيل المثال فإن مدرسة "الالتزام الاجتماعي" لم يشتد ساعدها، فى الولايات المتحدة الأمريكية، إلا مع زيادة حدة الأزمة الاقتصادية الناجمة عن الكساد العالمى الكبير، الذى حدث عام ١٩٢٩.

فمع بروز بعض الشرائح الاجتماعية الفقيرة، وجد الأدباء أنفسهم أمام التزام أخلاقى بضرورة الدفاع عن الفقراء، ومواجهة استغلال الطبقة الرأسمالية (٣١). كما أن ظهور الواقعية، تواكب

مع نهوض البرجوازية الاوروبية، منذ أواخر القرن السابع عشر، وتصديها لأيديولوجية الإقطاع والكنيسة (٣٢). وفى المقابل فإن بعض الماركسيين يرون أن تشجيع تيار "الفن للفن" فى شتى أشكاله، سواء كانت تجريدية، أو رمزية، أو سريالية، استهدف خدمة الأغراض الطبقية للمجتمع البرجوازي.

وفى هذا السياق، يمكن النظر لموجة ما بعد" الحداثة" الأوربية، التى اجتاحت الأدب فى أصقاع كثيرة من العالم، على أنها، فى جزء منها، تعد رد فعل على سعى الطبقات القادرة اقتصاديا للسيطرة على الثقافة. فأمام هذا الوضع لجأ الأدباء للنصوص الغامضة، وابتعدوا عن المباشرة، حتى تعجز هذه الطبقات عن فهم إنتاجهم بسهولة، ومن ثّم تنظر إليهم بعين الإكبار. وفى الوقت ذاته فإن ما بعد الحداثة قد يكون رد فعل لحالة التشظى والاستلاب، التى انتابت الإنسان بفعل سيطرة المادة والتقنية على مختلف جوانب الحياة فى الغرب، ألقت بظلالها على إنتاج بعض الأدباء والفنانين، فى نصوصهم، التى قد تعبر عن الشعور بالعبث، أو اليأس، من تغيير الواقع، والانسحاق أمام طغيان المادة.

الهوامش:

١. د. زكي نجيب محمود، "في فلسفة النقد"، (القاهرة: دار الشروق)، الطبعه الثانية، ١٩٨٣، ص: ١٨١.
٢. ماكس إديريث، مرجع سابق، ص: ١١٧.
٣. مجموعة من الكتاب، "مدخل إلى مناهج النقد الأدبي"، ترجمة: د.رضوان ظاظا، مراجعة: د. المنصف الشنوفي، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب" ، سلسلة (عالم المعرفة)، رقم (٢٢١)، مايو ١٩٩٧، ص: ١٧٩.
٤. السيد يس، مرجع سابق، ص: ١٥٠.
٥. د. سلمى الخضراء الجيوشي، "البطل في الأدب العربي المعاصر: الشخصية البطولية والضحية"، الكاتب، العدد (٢٠٠)، نوفمبر ١٩٧٧، ص: ٤٤/٤٥.
٦. د. عبد الله العروي، "ثقافتنا في ضوء التاريخ"، (بيروت: المركز الثقافي العربي)، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢، ص: ١٧٥.
٧. أحمد محمد عطية، "الرواية العربية وأزمة الحرية"، قضايا عربية، السنة السابعة، العدد الخامس، مايو ١٩٩٨، ص: ٢٧.
٨. سمر روحي الفيصل، "السجن السياسي في الرواية العربية"، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب)، الطبعة الأولى، ١٩٨٣، ص: ٣١٤.
٩. نبيل سليمان، "من علاقات الخطاب الروائي للصراع العربي الإسرائيلي"، ادب ونقد، مايو – يونيو، ١٩٨٩.
١٠. أنظر بالتفصيل: أحمد محمد عطية، "الرواية العربية والقضية الفلسطينية"، قضايا عربية، العدد (١١)، السنة السابعة، نوفمبر، ١٩٨٠.
١١. د. شكري عزيز الماضي، "انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية" ، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، الطبعة الاولى، ١٩٧٨، ص: ٩، ص: ٢٧.
١٢. د. أمينة رشيد، "الأدب بين الطليعية والتهميش"، أدب ونقد، العدد (٢٨)، يناير ١٩٨٧، ص: ٧٠/ ٧١.
١٣. رايموند وليامز، "الثقافة والمجتمع: ١٧٨٠ – ١٩٥٠" ترجمة: وجيه سمعان، مراجعة: محمد فتحي، (القاهرة – بغداد: مشروع النشر المشترك بين الهيئة المصرية العامة للكتاب ودار الشؤون الثقافية العراقية)، ص: ١٠٧.
١٤. عبد السلام بنعبد العالي، "الميتافيزيقا – العلم – الايديولوجيا"، (بيروت: دار الطليعة)، الطبعة الثانية، ١٩٩٣، ص: ٨٢/٨٣.
١٥. لوسيان جولدمان، مرجع سابق، ص: ٣٩.
١٦. بيتر بروكر، (معد)، "الحداثة وما بعد الحداثة"، ترجمة: د. عبد الوهاب علوب، مراجعة:

د. جابر عصفور، (أبوظبي: منشورات المجمع الثقافي)، الطبعة الأولى، ١٩٩٥، ص: ١٣٥.

١٧. صلاح فضل، "منهج الواقعية في الإبداع الأدبي"، مرجع سابق، ص: ٢٤٦/ ٢٤٧.
١٨. اعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين، "الإبداع العربي اليوم"، مارس ١٩٨٨، معهد العالم العربي بباريس، (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع)، الطبعة الأولى، ١٩٩٤، ص: ١٤٢/١٤٣.
١٩. د. هاني الراهب، "الإبداع الروائي في الواقع العربي"، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد (٣٦)، السنة التاسعة، ص. ٥٧.
٢٠. محمود أمين العالم، "الرواية بين زمنيتها وزمنها: مقاربة مبدئية عامة"، فصول، ربيع ١٩٩٣، المجلد (١٢) العدد الأول، ص: ١٦/١٧.
٢١. د. عبد الرحمن منيف، "الكاتب والمنفي: هموم وآفاق الرواية العربية"، (بيروت: دار الفكر الجديد)، سلسلة "الكتاب الجديد"، رقم (١٢)، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ص: ٤٣.
٢٢. د.صبري حافظ، "الرواية والواقع: متغيرات الواقع العربي واستجابات الرواية الجمالية"، إبداع، السنة التاسعة، أكتوبر ١٩٩٢، ص: ٣٧.
٢٣. د. فيصل دراج، "الثقافة والطبقات الاجتماعية"، أدب ونقد، العدد (٥٥)، مارس ١٩٩٠، ص: ١٩.
٢٤. روبير سكاربيت، مرجع سابق، ص: ٨٤.
٢٥. تيري ايجلتون، "الماركسية والنقد الأدبي"، مرجع سابق، ص: ٣٤.
٢٦. د. فيصل دراج، "الانعكاس والانعكاس الأدبي"، ألف، العدد العاشر، ١٩٩٠، ص: ٣٤.
٢٧. احمد المديني، "قضايا سوسيولوجيا الأدب: الثقافة والقراءة"، الفكر العربي المعاصر، العدد (١٣)، يونيو ١٩٨١، ص: ١٤٣.
٢٨. د. محبة حاج معتوق، "أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية"، (بيروت: دار الفكر اللبناني)، الطبعة الأولى، ١٩٩٤، ص: ٢١/ ٢٤.
٢٩. جون فريفيل" الأدب والفن في ضوء الواقعية" ترجمة: محمد مفيد الشوباشي (القاهرة: دار الفكر العربي) الطبعة الأولى، ١٩٦٥، ص: ١٣٩.
٣٠. د. فيصل دراج، "الثقافة والطبقات الاجتماعية"، مرجع سابق، ص: ١١.
٣١. محمود الجومرد، "الأديب والالتزام"، (بغداد: مطبعة المعارف)، الطبعة الأولى، ١٩٨٠، ص: ٣٤/٣٥.
٣٢. نبيل سليمان، "اسئلة الواقعية والالتزام"، مرجع سابق، ص:

الأدب والصراع المجتمعي..

ثلاثية جميل عطية إبراهيم نموذجاً

(دراسة تحليلة)

د. علاء الدين سعد جاويش

مقدمة:

يأتى الحديث عن دور الأدب فــى تطــوير المجتمــع وملاحقــة التغيرات الكبرى التى تطرأ عليه بوجه أو بآخر من نافلة القــول فى قيمة الأدب، ومراحل إنتاجه وتطوره، وقد درج العديــد مــن الباحثين فى بحوثهم الأدبية علــى دراســة مــدى تــأثر الأدب بالتغيرات الاجتماعية وقد كانت أهم نقلة اجتماعية فــى القــرن العشرين طرات على المجتمع المصــرى وختمــت صــراعاته المتشابكة هى أحداث ثورة ١٩٥٢ ومــا تبعهــا مــن تغيــرات وطفرات فى السلم الاجتماعي.

رصدت تلك التغيرات العديدُ من الأعمال الأدبيةِ (مســرحيات – أشعار – روايات – قصص) وقد اخترت دراسة ثلاثيــة الأديــب الروائى الكبير جميل عطية إبراهيم (١) لرصـد تلـك التغيـرات والصراعات التى خيّمت على المجتمع إبان تلك الثورة وبعــدها بعدة عقود ومازال تأثيرها ممتدا لليوم، وجاء هذا الاختيار لكــون جميل عطية إبراهيم يتميز بأنه قد شغلته قضيتان أساسيتان فــى إبداعه الروائى:

القضية الأول: المهمشين فى مصر ومحاولة الإجابة على السؤال العريض الذى يقول: ماذا جرى لمصر؟ ولماذا جرى على هــذا النحو؟ فكتب عن المهمشين ثلاثة روايات هى: أوراق سكندرية، والبحر ليس بملآن، والنزول إلى البحر. وكتب للإجابــة علــى السؤال الثانى ثلاثيته الرائعــة ثلاثيــة الثــورة: ١٩٥٢، أوراق ١٩٥٤، و ١٩٨١.

القضية الثانية التى شغلته ومازالت تشغله هي: قضــية العولمــة التى كتب عنها روايات: أوراق سكندرية، وخزانة الكلام، ونخلة على الحافة والمسألة الهمجية، وشهرزاد علــى بحيــرة جنيــف، والتأثر بالقالب الموسيقى يظهر كثيرا فى كل رواياتــه. وكانــت آخر إبداعاته فى ديسمبر ٢٠٠٦م (٢).

وقد قسّمتُ البحث إلى مقدمة تشرح كنه البحث وفى هامش منهــا ترجمة قصيرة لحياة جميل عطية واهم مراحل إنتاجه الروانــي، وكذا سبب اختياره للبحث، ثم جاء البحث فى ثلاثة مباحث لاحقة للمقدمة توزعت كالأتي:

المبحث الأول: المضمون الاجتماعي.

المبحث الثاني: المضمون السياسي.

وأخيرا المبحث الثالث: شخصيات الثلاثية.

المبحث الأول:

المضمون الاجتماعى فى الثلاثية.

تتخذ مسارات الكتابة الروائية لدى جميل عطية اتجاها مغايرا؛ إذ يتخذ السرد الروائى مسارات اجتماعية تهتم بالإطار الاجتماعى والتقلبات السياسية والمتغيرات الكبرى التى تمور بها البلاد وخاصة مصر.

ففى رواية ١٩٥٢ يصوّر الكاتب الأوضاع الاجتماعية فى مصر قبيل ثورة يوليو ١٩٥٢، والكاتب يميل إلى الطبقة الوسطى التى لا تمثل الحكومة ولا السلطة ولا الإقطاع، فنجد العديد من الشخصيات تستمر طوال الثلاثية: الأميرة جويدان، وعمها حمدى بك، والعم عباس أبو حميدة وكرامة سرحان السقا، والدكتور أحمد السيد باشا، وزهية، والعمدة حمادة أبو جبل. وهناك شخصيات تندثر فلا تلاحقها الأحداث والبعض يختفى بالموت والبعض يتجاوزه مكان الأحداث فى بقية أجزاء الرواية، هذا كله يوحى بوجود مضامين اجتماعية محددة المساقات داخل العمل السردى خلال الثلاثية، والمعروف أن الجانب الاجتماعى فى

مرحلة الكتابة عن الخمسينيات والستينيات كان يمثل الجانب الأهم والذى تدور حوله الكتابات وتخرج الثورات حاملة شعارات الفقراء وتطلب مساندة الطبقات الفقيرة والمتوسطة، خاصة في ظل وجود قطبين يتنازعان السيطرة والزعامة فى العالم، ومن هنا فإن نظرة الكاتب تحددت فى المضمون الاجتماعى من منظور صراع الطبقات التاريخي، وقد صرّح عباس أبو حميدة لكرامة بذلك حين قال له: "صراع تاريخى يا بني.احتمل.النصر لنا" (٣).

ويوضح سبب جلد كرامة مائة جلدة على ظهره فيقول: " تجاسر هذا الفتى الأحمق وتحدث إلى ابنته الأميرة جويدان وهى في رحلة مع رفيقاتها إلى منطقة الأهرامات، تودد إليها وقدم لها حصانا، وركبته ابنته، لكنه شغلها عن الحصان وأخذ يتحدث إليها مثرثرا بترهات، ولما سألته عن سبب إجادته اللغة الإنجليزية، أخبرها الملعون أنه طالب بالمدرسة السعيدية، وأن الأدب الإنجليزى بالنسبة إليه مثل الماء والهواء، فوقعت والتوت قدمها" (٤).

من خلال كلمات عباس أبو حميدة لكرامة يتضح بجلاء أن هناك معركة وفيها نصر وخسارة معركة بين طبقة تملك ولا تعمل وأخرى تعمل ولا تملك، ومن هنا فإن المحددات الرئيسة للجزء الأول من الثلاثية يجئ فى إطار هذا الصراع، ويتضح هذا الصراع فى الاطلالة العميقة على صاحبات الأميرة جويدان وهن

يقمن بعمل دراسة على الخصيان فى القطــر المصــري، حيــث تخصصت عصابات فى خطب الأطفال من الســودان وجنــوب مصر، والقيام بعملية إخصاء لهم وتعليمهم الخدمة فى القصــور وبيعهم، كان أبيس الخادم فى قصر عويس باشا أحد هؤلاء، ومن ثمّ قامت زميلات جويدان بعمل بحث عن أغانى الختان والسبوع وقمن بتصوير أبيس وهو عارى الفخذين، وجعلنه يروى قصــته. (انظر الرواية صـــ: ٦٤-٧٠)

ومن المضامين الاجتماعية التى عالجتها الرواية التقــارب بــين الطبقات اليسارية حيث لا توجد فــروق بــين الأغنيــاء مــنهم والفقراء، فالدكتورة أوديت ابنة الدكتور احمد السيد باشا تختبــى عند عباس أبو حميدة فى منزله مدعية أنها فلاحة هاربة من غيط العنب، وبعد ذلك يزداد التواصل وسنرى هذا كثيــرا فــى بقيــة أجزاء الثلاثية، فالحركة التى يقومون بها أساسها إلغاء الفــوارق بين الناس على أى أساس، ومن ثم فالهدف وحدّ بينهم.

ومن الملامح الهامة فى الرواية هو تغيير الثوابت الاجتماعيــة، فهذا هو قطامش كاتب عزبة الباشا، يعهد إليه بالاعتناء بعكاشــة المغنواتى بناء على طلب الأميرة، فنراه يستعظم هذا الأمر، يقول الكاتب: " قطامش كاتب العزبة يقف فى الاسطبل يشــرف علــى استحمام كلب أجرب مثل عكاشة! هذه فضيحة! ولو طلــب منــه اطلاق النار على عكاشة لما تردد لحظة واحــدة وأدى المهمــة بشجاعة سعيدا، ولكن أن يقف الى جواره وهو يبلبط تحت الدش،

فهذه من مخازى حكومة النحاس باشا، حيث أصبح الرعاع من أمثال عكاشة لهم حيثية: خرج طلبة مدرسة السعيدية يصرخون يسقط الملك وهم ينادون فى الشوارع كالمجانين يسقط عفيفى وحافظ عفيفي، يحملون السلاح بدعوى محاربة الانجليز، وكملت الرواية بوقوفه فى الاسطبل للإشراف على استحمام عكاشة المغنواتي، وليحسن صنعا أيضا بتلييفه وتنشيفه بالفوطة، أو الانحناء له لربط مداسه" (٥).

يتضح من تلك الفقرة نمط التفكير الذى يسيطر على الطبقة المقربة من الباشا فكيف بالباشا شخصيا، ومن ذلك السياق يرمى الكاتب إلى إظهار مدى التفاوت الذى كانت تعانيه البلاد كلها، وهنا تختلف الرواية فى توجهها لرصد ثورة ٢٣ يوليو حيث إن المنطلق الأقوى الذى انطلقت الرواية للتعبير عنه فى هذا الجزء هو الملمح الاجتماعى وسوء توزيع الثروات وتصنيف الناس فى قوالب جامدة دون مراعاة الفروق الفردية أو اجتهاداتهم ومؤهلاتهم، مما مهّد الطريق لقيام الضباط بحركتهم التى غيَّرت جميع تلك الأوضاع، وتظل الرواية ترصد الأوضاع الاجتماعية فى تقلباتها قبل الثورة.

فى رواية أوراق ١٩٥٤ تتوجه عناية السرد داخل الرواية للحديث عن أزمة مارس ١٩٥٤ والتى نشبت للسيطرة على الحكم بين محمد نجيب وجمال عبد الناصر، انتهى هذا الصراع بانتصار عبد الناصر وانفراده بالحكم، وتسود الرواية بعض

التحولات الاجتماعية التي ترصدها، من خلال ظهور عدد من الشخصيات لم تكن موجودة من قبل في الجزء الأول. مثل: خالد القويسني الاشتراكي، وكذا ظهور الدكتور يونس، ودكتور شلبي القصاص، ووجود حديث عن أساتذة جامعيين ظهروا على مسرح الأحداث من أمثال عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم وغيرهما.

ويلخص الكاتب رؤيته لتلك المرحلة في التراتب الاجتماعي والتحول السياسي من خلال هذا الحوار الذي يسوقه على لسان الدكتور يونس: "قلت لأستاذي بعد تخرجي معتذرا عن عدم قبول وظيفة في أوربا. سوف أعود إلى بلدي؛ لأعمل في جامعة فؤاد إلى جوار أساتذة عظام تتلمذت على أيديهم: الدكتور طه حسين، أمين الخولي، أحمد أمين، مصطفى عبد الرازق. ومتع العالم كله لا تعادل وجودي إلى جوار هؤلاء العظام.

قال ناصحا: مصر تشهد قلاقل والحياة فيها ليست مستقرة.

قلت في حسم: مصر تشهد نهضة في الميادين كافة، وتطالب بحريتها لتتخذ مكانتها بين الأمم" (٦).

فالوضع في مصر يجعل المتعلمين في انجلترا يعودون ليساهموا في بناء النهضة التي تتوخاها مصر عقب ثورة ٢٣ يوليو، ولعل مثل هذه الأمثلة التي ساقها الكاتب هي مبتغاه من تلك الثلاثية التي عكف على كتابتها ١٠ سنوات، ومن أمثلة التحول الأخرى

فى المجتمع كما مرّ فى الجزء الأول، فإن الكاتب يـزاوج بـين الجزأين من خلال هذا القول على لسان كرامة إذ يقول: "اللـواء عويس أدرك القضية الأزلية فـى أبعادهـا الصـحيحة: سـادة وعبيد.أوعز إلى فقيه عزبة عويس بمهاجمة مجانية التعليم.أطلق رجاله النيران على طلبة المدارس، شيخ الخفـراء كـان يمـزق الصحف التى تصل إلى العزبة.

القضية قبل ٢٣ يوليو كانت واضحة.أما الآن بعد حركة الجـيش فقد اختلطت الأمور. أضحى حمادة أبـو جبـل صـنيعة اللـواء عويس، يتحدث باسم حركة الجيش فى عزبة عويس والنـواحى المجاورة.مرددا فى الرايحة والجاية: الاتحاد.النظام.العمل" (٧).

وكما قال العم عباس أبو حميدة نبض التطورات في الرواية فـى الجزء الأول عن الصراع التاريخي، فإنه هنا قال: "تذكرت قـول عباس أبو حميدة أثناء جرد محتويـات قصـر اللـواء عـويس ومصادرة أموال الأمراء والأميرات: هذا صراع بـين طبقـات وليس خناقة، كل طبقة تقدم رجالها" (١).

يرصد الكاتب التطورات التى لحقت بهم وهو بذلك يُعلى من شان الثورة حين يقول على لسان عباس أبو حميـدة: " هـواء عزبـة عويس تغير بعد حركة الجيش ،كلمات النـاس تبـدلت.نظـرات عيونهم عرفت التطلع.هاماتهم أصبحت مرفوعة وقد سقطت اليـد التى كانت تجلدهم بالسوط وتسوقهم إلى العمل كعبيد.

زوجة الشهيد عكاشة أصبحت تجرى على خمسة فدادين من أملاك اللواء عويس.عويضة أبو حسنين الذى كان يدور فى العزبة كالأحمق فى السابق وهو يهتف: عاش الملك.أصبح لا يفارق الأرض التى حصل عليها هذه علاقات اجتماعية جديدة بفضل حركة الجيش" (٩).

وبهذا يكون الكاتب قد رصد فى الجزء الثانى من ثلاثية الثورة التغيرات التى تحققت بسبب قيام الثورة، وتبدل الأوضاع ما بين سادة وعبيد وصارت الناس مرفوعة الرأس بفضل ما عاد عليها من أملاك من توزيع أراضى الباشوات والإقطاعيين.

فى رواية ١٩٨١ يواصل الكاتب الحديث عن الثورة فى الجزء الثالث والأخير، وقد اختار هذه السنة لتكون نهاية الثلاثية حول الثورة لأنها السنة التى أغتيل فيها السادات وانتهت بهذا الحقبة الثورية من مصر، وبدأت فترة جديدة بعهد مبارك.

والغالب أن هذه الفترة الطويلة ما بين ١٩٥٤ وسنة ١٩٨١ وهى سبع وعشرون سنة كاملة التى لم يتخذها فترة للحديث عن التطورات الاجتماعية كانت مخاضا لميلاد الكثير من التغيرات، وبمفهوم آخر فإن هذه الفترة كانت الوقت الكافى لجنى ثمار الثورة، حيث صار كرامة من بائع أشياء بسيطة للسياح مستشارا للسفارة المصرية فى جنيف، وصارت زهية الفلاحة الضعيفة والفقيرة سيدة مجتمع ومتزوجة من الدكتور أحمد السيد باشا بعد

أن تبرعت الدكتورة أوديت بأموالها قبل موتها لمحمد نجيب ولد زهية من كرامة (غير الشرعي).

إذا كانت الأوضاع قبل الثورة جعلت كرامة سرحان السقا يُجلد ١٠٠ جلدة بسبب تعرضه للأميرة جويدان، فإن الأوضاع بعد الثورة وزوال الملكية والألقاب بين الناس، جعلت كرامة يتزوج جويدان ويعيش معها فى جنيف، يسرد الكاتب على لسان قطامش ناظر العزبة السابق التطورات فيقول: " سأل عبد الله صابر، قال:

- يأخذون العزبة؟

أجاب قطامش، قال:

- الأحكام صدرت لصالح الأميرة جويدان بأخذ أراضيها من الإصلاح، وغدا يغلق المعهد الزراعي، ويعود القصر إلى أصحابه.

أجابه عبد الله صابر، فى دهشة مصطنعة، قال:

- قل كلاما آخر يا رجل!!

استمر قطامش فى حديثه، وكأنه يروى ما لم يسمع به أحد فى القطر، قال فرحا:

- يعود كل شيء إلى حاله، وتعيننى الأميرة جويدان ناظرا

للعزبة، هى ست طيبة، وفى غاية الرقة، نسمة هواء، لكنها للأسف تزوجت من كرامة ولد سرحان السقا، فغضب عليها حمدى بك" (١٠).

- هنا تكون الثورة قد أثمرت بإذابة الفوارق الطبقية وإن تغيرت القوانين التى ستعيد الأملاك لأصحابها القدامى مرة أخرى، إلا أن الأوضاع الاجتماعية لن تعود لسابق عهدها، فالزمن – ذاته – قد تجاوز تلك الأوضاع المهينة.

ويلفت الكاتب النظر إلى الوضع الاقتصادى بوصفه مادة الحياة الاجتماعية، ويؤكد أن صغار الملاك المستفيدين من الأراضى أحوالهم أضحت أسوأ من ذى قبل، إذ يقول: " ملاك الأرض من صغار المزارعين تجمعهم حلقة خاصة.تراودهم أحلام تقسيم الأرض لإقامة مبانٍ عليها بعد تجريفها.طحنتهم الأزمة الاقتصادية ولم تعد فلاحة الأرض تدر عائدا يشبعهم بعد هجرة الفلاحين وارتفاع أسعار البذور والسماد ومغالطات كاتب الجمعية وارتفاع ديون بنك التسليف وشراهة الدودة" (١١).

فالفلاح الصغير اضحى غير قادر على الإنفاق على ارضه، ففكر إما فى هجرها أو البناء عليها أو السفر للخارج بعد أن دبَّ الفساد فى كل شيء مع بداية عهد الانفتاح الذى صنعته سياسات الرئيس السادات.

يهتم الكاتب فى السرد بنموذجين يسلط عليهما الاضواء لإظهار

مدى التغيرات الاجتماعية وهما: كرامة سرحان السقا وزهية الصفطي، يقول عن الثانية وهى على وشك زيارة جنيف: "زهية الصفطي، هذه أول مرة يلتفت فيها كرامة، إلى اسمها، ففى عزبة عويس فى الزمن الغابر كان لقبها زهية الغجرية أو زهية عاملة الترحيلة أو زهية الفاجرة أو غير ذلك من الألقاب الساقطة.

كيف يقابل كرامة ابنه وكيف يدبر لقاءً معه؟ وكيف توصلت زهية إلى الزواج من أستاذ القانون؟ لا يعرف!!

وبعدها قال كرامة لنفسه: إذا كان كرامة ابن سقا عزبة عويس، قد تزوج من أميرة وابنة إقطاعى سابق، فلا باس أن تتزوج زهية من باشا، فالنساء لديهن أسلحة خفية.

ثم يتحدث الكاتب عن أسباب هذه التطورات الاجتماعية كلها قائلا مكملا: " هذه هى ثورة ٢٣ يوليو ٥٢ التى فتحت الأبواب أمام الصعاليك الجوعى للتربع على أعلى المناصب فى الدولة، لكن أبناء الدهماء خانوا البلد والثورة، بسبب طموحاتهم ورغبتهم فى التسلق، وما هزيمة ٦٧ المدوية إلا نتيجة تقاعس، وما رحلة الرئيس السادات إلى القدس إلا لاستسلامنا، هكذا كان كرامة يُحدِّث نفسه ويأخذها بالشدة" (١٢).

الجنس كمؤشر اجتماعى جاء فى الثلاثية بشكل مغاير عن كتابات جميل عطية إبراهيم كلها، فقد نتج عنه بين كرامة وزهية طفل، هو محمد نجيب الذى أطلقت عليه هذا الاسم نسبة إلى محمد

نجيب رمز الثورة المصرية.

أما ما عدا تلك العلاقة الآثمة فإن الجنس لم يطفو على السطح إلا فى الجزء الأول عند الحديث عن سنكلير عشيقة اللـواء عـويس وكذا الأميرة علية سيف النصر.

المبحث الثاني:

المضمون السياسي.

فى رواية ١٩٥٢ يتحدد مسار جديد للكاتب من خـلال رصـده للواقع السياسى فى مصر، وبدء التحول من النظام الملكـى إلـى النظام الجمهوري، وتشتبك الرواية مع الواقع فتشرح أنظمة الحكم فى مصر إبان عام ١٩٥٢ وما تلا هذه السنة، فهذه السـنة سـنة مفصلية ما بعدها مغاير لما كان قبلها، فقد انتهى عهد وبدأ عهـد جديد.

وتتحدث الرواية عن الصراع فى مدن القناة بين قوات الاحـتلال وقوات الشرطة والفدائيين، يقـول الـراوي: "هاجمـت قـوات الاحتلال بقيادة الجنرال أكسهام مبنى المحافظة فى الإسـماعيلية فى الساعة السادسة صباحا والناس نيام....

دارت معركة ضارية على أبواب المحافظة بين قـوات بلوكـات النظام المسلحة بالبنادق القديمة وبين قوات الاحتلال التى نصبت ونشرت مدافعها ونشرت دباباتها" (١٣).

ويتعجب الكاتب من موقف الحكومة من العمليات الفدائية في القناة قائلا: "الحكومة حائرة، تحمس الناس في الإذاعة والصحف، ومن جانب آخر يطارد رجال القسم المخصوص كافة القيادات الوطنية ويضيقون الخناق على المتطوعين فتصلهم الذخائر بالقطارة، وإذا ضبطت، صادرتها قوات الأمن وقبضت على أصحابها" (١٤).

فهذه المواقف المتذبذبة التي تهدد الفدائيين يمهد الطريق لقيام انقلاب عسكري وشيك، وكذا كان لحريق القاهرة دور كبير في التعجيل بحركة الضباط.

وينتقل الكاتب إلى تلخيص أهم الأحداث السياسية حتى قبيل القيام بالحركة عن طريق مطالعة الدكتورة أوديت ومريضتها عالمة الآثار ساندرا الصحف في السفارة السويدية بالقاهرة يقول: " ينتقلان في أحاديثهما عن الجنس والحب إلى السياسة، قرأتا الصحف، ألمتا بتفاصيل الحريق الهائل الذى دهم المدينة يوم السبت، خسائر فظيعة ٣٠٠ متجر.فنادق شبرد ومتروبوليتان.بنك باركليز، أندية.قتلى. إقالة وزارة الوفد. تكليف على ماهر باشا بالوزارة. اعتقالات واسعة.توجيه اتهامات للوفد بالتقصير واتهام أحمد حسين بالتدبير لحريق القاهرة (١٥).

ولا يفوت الكاتب أن يصف الحالة السياسية في مصر قبيل الحركة قائلا: "على ماهر باشا رئيسا للحكومة بدلاً من مصطفى

النحاس باشا، والمراعى باشا وزيرا للداخلية بدلا من فؤاد سراج الدين باشا، وأحمد حسين العدو اللدود للوفد وجهت إليه تهمة إحراق القاهرة، وعبد الفتاح باشا حسن وزير الشئون الاجتماعية فى وزارة الوفد وجهت إليه تهمة التحريض وإثارة الشغب".

اختلطت الأوراق واهتزت الخريطة السياسية للبلاد وسرت الإشاعات واتسع نطاق الاتهامات بالفساد والرشوة والتشكيك فى ذمة الوزراء ورجال السراى على السواء" (١٦).

فى مثل هذا الجو الذى ينذر بتغيرات وشيكة تقع أحداث حركة الضباط، ويتم طرد الملك على عجل لإخلاء الساحة ويتم تفكيك العهد الملكي، ويلخص الكاتب الأحداث عبر الحوار بين الأميرة جويدان ووالدتها الأميرة شويكار رفقي: " قالت لها الأميرة جويدان:

قالت الأميرة جويدان:

– هذا عصر جديد.عصر حمادة أبو جبل. عباس أبوحميدة. سرحان السقا. كرامة. زبيدة شمورجى كالفة. أبيس. عبد الواحد أفندى قطامش.

قالت الأميرة شويكار رفقى آسفة: هؤلاء.خدم، عبيد" (١٧).

انتهى عصر فاروق وسافر للخارج على سفينته المحروسة إلى إيطاليا بعد ثلاثة أيام من قيام الحركة، وبدأ عهد جديد.

فى رواية أوراق ١٩٥٤ خصصت كلها للحديث عن صـــراعات العهد الجديد، ومصادرة أملاك رموز العهد البائد، وصدر قـــانون الإصلاح الزراعى وتوزيع الأراضى الزراعية على الفلاحـــين، والجانب السياسى الأكبر فى هذا الجزء من الثلاثية انحصر فـــى الصراع المشتد بين جمال عبد الناصر وأنصـــاره مـــن ناحيـــة واللواء محمد نجيب رمز الحركة ورئيس الجمهورية، والصـــراع فى الإيديولوجيا والزعامة، فاللواء نجيب يريد عودة الجيش إلـــى ثكناته والحكم بالطرق الديمقراطية، وجمال عبد الناصر يريـــد أن تحكم الثورة ولما كان هو مفجر الثورة والقائد الحقيقى للحركـــة، أراد أن يأخذ هو الحكم، بدأت الصراعات فى الكثير من منشـــآت الدولة فتم تعطيل المصالح ووقف حركـــة المواصـــلات داخـــل القاهرة ومطاردة الشيوعيين والإخوان المسلمين وانقسمت فـــرق الجيش بين مؤيد للواء نجيب ومؤيد لعبد الناصر، غير أن ناصر فى النهاية وينفرد بحكم مصر.

يقول الكاتب على لسان الدكتور يونس: "فى الخـــارج إشـــاعات حول خلافات بين اللواء محمد نجيب والبكباشـــى جمـــال عبـــد الناصر" (١٨)

ويلخص الدكتور السيد أحمد باشا الوضع قائلا: " سنة ٥٣ هـــى أخطر السنوات التى مرت على مصر، وليست سنة ٥٢، فطـــرد الملك لم يكن سوى جملة اعتراضية فى خضم الأحداث، أما فـــى سنة ٥٣ فقد تم تسوية الأرض لخلـــق الجـــو المناســـب لإقامـــة

دكتاتورية بعد قصقصة أجنحة جميع الرجال: إلغاء الأحزاب والدستور وإعلان فترة انتقال لمدة ثلاث سنوات.

المستبد العادل هو النموذج الأمثل فى نظر هؤلاء الضباط الشبان" (١٩)

هذا الحديث يرمى إلى إيجاد عهد جديد للحكم تتباين عن سابقتها، ومن ثمّ فقد توجب التخلص من رموز النظام البائد، ويرمز الكاتب لاستبداد جمال عبد الناصر ومدى اتساع الهوة بينه وبين اللواء نجيب بقول عبد الناصر: "والله إذا نادانى أحد فى الطريق بمحمد نجيب ربما قتلته، القطيعة النهائية بين محمد نجيب وبين مجلس قيادة الثورة أصبحت مسألة وقت" (٢٠).

وسط الانقسام فى الجيش كذلك دبّ الخلاف بين أعضاء التنظيمات الشيوعي، يقول عباس أبو حميدة: "انقسم الرفاق إلى شيع وفرق إلى حد تبادل الاتهامات بالخيانة، وشاع انقسامنا فى الأوساط السياسية" (٢١).

ويحاول المؤلف أن يصنف مختلف القوى فى المجتمع وفقاً لرمزى النزاع وهما: نجيب وعبد الناصر فيقول على لسان عباس أبو حميدة: " القوى السياسية التقليدية سوف تساند محمد نجيب بكل قوة، هذه حقيقة واضحة.فالوفد لا يسره توزيع أراضى الباشوات والأعيان على المزارعين، كما أنه يخشى من تهور الضباط بعد قوانين حل الأحزاب والقبض على زعمائه والتهديد

بمحاكمتهم، والقوى السياسية المتمثلة فى أحزاب الأقليات تـراهن على الإنجليز وقوى الاحتلال فى التخلص من حركـة الجـيش، والإخوان المسلمون غاضبون من جمال عبد الناصر وكمال الدين حسين ويعتقدون أن جمال عبد الناصر قد خدعهم وسرق الثـورة منهم، ووضعهم فى المعتقلات بعد أن وجه إليهم تهمـة الخيانـة لينفرد بالسلطة دونهم.

"الحيرة على الوجوه".(٢٢)

ويصيغ الكاتب التصورات للأوضـاع بعـد الإطاحـة بنجيـب ويعرض لصور القمع فى البلاد على لسان محمد نجيـب الـذى يقول: "ها هو جمال عبد الناصر يتخلص أيضا مـن المستشـار سليمان حافظ ومجموعة الوزراء المدنيين، وقد استغل جمال عبد الناصر كراهية سليمان حافظ لحزب الوفد فى ضرب الأحـزاب، وتفتيتها، بعد أن استخدم سليمان حافظ كافـة الحيـل القانونيـة للإساءة إلى الزعيم الوطنى مصطفى النحاس باشا"(٢٣).

وبالطبع اللواء نجيب يسترجع الأحداث فى حسرة، فقد تجـاوزت الأحداث رؤيته وعجز عن المشاركة فيها فضلاً عن تشكيلها.

فى رواية ١٩٨١ يبتعد الكاتب زمنيـا عـن الروايـة السـابقة، ويتجاوز عهد عبد الناصر وصراعاته مع الإنجليـز مـن أجـل الجلاء، وتأميم قناة السويس والعدوان الثلاثى وحـروب الـيمن والجزائر والمغرب، وبناء السد وتأسيس منظمة عدم الانحيـاز،

ونشر التعليم والثقافة الجماهيرية وهزيمة ١٩٦٧ وحرب الاستنزاف وحرب أكتوبر وزيارة القدس ومعاهدة السلام وكامب ديفيد الأمريكية ومقتل السادات ذاته، وغير ذلك كله، الكثير من المنجزات والأعمال السياسية الكبرى، يتركه الكاتب ويمر عليه دون أن يهتم به ويقول على لسان كرامة سرحان السقا ملخصا الأوضاع التى آلت إليها: "هذه هى ثورة ٢٣ يوليو ٥٢ التى فتحت الأبواب أمام الصعاليك الجوعى للتربع على أعلى المناصب فى الدولة، لكن أبناء الدهماء خانوا البلد والثورة، بسبب طموحاتهم ورغبتهم فى التسلق، وما هزيمة ٦٧ المدوية إلا نتيجة تقاعس، وما رحلة الرئيس السادات إلى القدس إلا لاستسلامنا، هكذا كان كرامة يحدث نفسه ويأخذها بالشدة" (٢٤)

يُخصص الجزء الثالث كله لحصاد نتائج الثورة التى جعلت من كرامة مستشارا للسفارة المصرية فى سويسرا، دون وساطة، ولكون الأحداث كلها تدور فى سويسرا، حيث يعيش المؤلف فإن القضايا التى تشغل الجزء الثالث هى قضايا دولية أكثر من كونها محلية، فهناك تعنت من الدول المتقدمة إزاء تصدير التكنولوجيا للدول الفقيرة، يقول كرامة: "من الواضح لى منذ البداية أن الدول الصناعية ترفض المدونة ولكنها أمام إصرار الدول النامية ودعم الكتلة الاشتراكية لها تراجعت عن الرفض المباشر الفج ولجأت إلى دفن القضية بإثارة اعتراضات اجرائية وشكلية" (٢٥).

وهكذا يصير الهم السياسى من الخاص إلى العام وتقف

الشخصيات فى حال كأنها تراجع نفسها وتدرس المكاسب والخسائر وما حققته من أرباح من وراء الثورة وتطلعات الشعب نحو الرخاء والرفه، والذى يلح عليه الكاتب أن عام ١٩٨١ عام القوى الدولية والصراع بين الكتلة الغربية والشرقية والحرب الباردة التى تشهدها الكرة الأرضية، والدول النامية تقتات من فتات إحدى الكتلتين، ومن هنا جاء المضمون السياسى فى هذه الرواية قليل الشأن عن سابقتيها.

ويلخص الكاتب أهم الأحداث السياسية فى مصر والقوى المتصارعة على لسان بن هارون أحد اليهود المهتمين بدراسة أحوال مصر فيقول: "أخطر الجماعات الإسلامية فى المنطقة برمتها هى جماعة شكرى مصطفى بسبب تمسكها بالمثاليات وابتعادها عن البرجماتية، فهذه الجماعة سوف تفرخ عشرات من الجماعات التى تتخذ الإرهاب وسيلة لتحقيق أهدافها" (٢٦).

هكذا صارت الدولة فى مواجهة جماعات إرهابية تمكنت من اغتيال الرئيس السادات رغم أنه استعان بها فى بداية حكمه لمواجهة المد اليساري.

وهنا يؤكد الكاتب أن الحياة السياسية فى مصر سوف تدخل فى إطار مختلف عن السنوات الثلاثين الماضية وهى عمر ثورة ١٩٥٢.

المبحث الثالث: الشخصيات

فى رواية ١٩٥٢ تطل علينا العديد من الشخصيات، ويتم تصنيفها بحسب انتمائها الطبقى فى المقام الأول، فبعض الشخصيات تنتمى للعائلة المالكة ومن رجال الحكومة والبعض الأخر من المناوئين للحكم والأنظمة التى تحكم فى مصر قبيل حركة الضباط، والبعض الآخر من عزبة عويس، أناس عاديون لا تشغلهم الأمور السياسية، وكذا يوجد العديد من الخدم فى قصر الباشا، وبعض الشباب الطامحين للمجد وفتيات تبيع الهوى وتعمل فى الحقول وفى المنازل.

يعكس الكاتب/ الراوى الأوضاع الاجتماعية فى مصر قبيل حركة الضباط من خلال الشخصيات التى يعرضها فى الرواية، وأهم شخصيات الجزء الأول من الثلاثية هي:

من الطبقة الحاكمة:

الملك فاروق، الذى يتلذذ بشى البغبغان الذى يشبه السفير البريطاني.

اللواء عويس ياوران الملك وصاحب عزبة عويس. الأميرة شويكار رفقى زوجته صاحبة الشذوذ الجنسي. الأميرة جويدان ابنة اللواء عويس. الأميرة علية سيف النصر عشيقة اللواء عويس. الخدم والحشم فى القصر أبيس وقطامش وعبد الواحد أفندي.

من المناضلين السياسيين:

عباس أبو حميدة.الدكتورة أوديت ابنة الدكتور احمد السيد باشـــا. خالد القويسني.

من أبناء العزبة:

عكاشة المغنواتى الذى يقضى فى عملية فدائية فى القناة. ســتهم زوجة العمدة المصابة بمرض جلدي. زهية الصفطي.

كرامة سرحان السقا. سرحان السقا والد كرامة الذى فقد معنــى الحياة بعد جلد كرامة.

حمادة أبوجبل العمدة. أبو جعفر شيخ الخفراء.

الأجانب فى مصر:

مارجريت سنكلير. ساندرا ستروهولم عالمة الآثـــار الســويدية. الجنرال سفينكس قائد إنجليزي.

الشخصيات العامة الحيادية:

الدكتور أحمد السيد باشــا. الضــباط: أنــور عرفــة. شــهدى الشتاوي. السيدة بثينة عبد الجواد وولديها الضباط.

والجدير بالذكر أن بعض تلك الشخصيات تظل ملتصقة بالأحداث وتقوم مقام الفاعل فيها كالصـــنف الأول والمناضــلين، بعضـــهم

الآخر يمثل دور الشعب الذى تتناحر كل الأطراف للوصول إلى حكمه.

وبعض تلك الشخصيات تستمر فى الجزء الثانى والثالث من الثلاثية، وبعضها الآخر ينزوى وينتهى دوره وتتجاوزه الأحداث.

يقدّم الكاتب الرواية تقديما بانوراميا يلقى الأضواء على مسارح متعددة للأحداث ويصف الأحوال من خلال وصف عزبة عويس التى تضم أغلب شخصيات روايته، فيقدم عكاشة المغنواتى قائلا: "عكاشة المغنواتي ليس لديه ما يخاف عليه من الفقدان، وليس فى جعبته ما يسعى لتحقيقه أو يحلم به أكثر من قوت يومه" (٢٧)

ويظل عكاشة حاضرا فى الرواية بقوة، ويغنى أمام الأميرة جويدان ورفيقاتها، ويسافر إلى الإسماعيلية للمشاركة فى الأعمال الفدائية ويُقضى هناك بسبب خطأ غير مقصود منه ومن مدرس مشارك له فى العملية. (الرواية ص: ١٥٨)

ثم ينتشر خبر بطولته التى تقضى على العديد من الجنود والضباط الإنجليز فينسبه الإخوان إليهم وينسبه الشيوعيون إليهم ويصبح بطلا.

يصف الكاتب عويس باشا بأنه رجل صاحب مظالم ويدلل على ذلك بقوله: "جلد كرامة بن السقا بالسوط السودانى بيده مائة جلده على ظهره، حتى الطيور لم تسلم من ظلمه، فقد شوى البغبغان

حيا بريشه وأكله وذبح القرد المسحور وسرق الناحية ونهب الأهرامات" (٢٨).

ويؤكد الكاتب حبه للنساء وإقباله عليهن.

ويصفه الراوى بالشجاعة والإقدام حين يقول: "إن جلالته يصرح للمقربين له قائلا: اللواء عويس باشا إحدى دعامات عرشي.هرم راسخ وطود منيع" (٢٩).

ويتناول المؤلف شخصية عباس أبوحميدة، ويقدمه من خلال حوار مع ستهم زوجة العمدة قائلا لها: "تعالى الدار عندى يا ستهم بعد ساعة زمن.

قالها بحسم، فلم تراجعه ستهم أو تسأله.تثق فيه كما يثق فيه أهل العزبة جميعا، والنواحى القريبة. زينة رجال عائلة أبو حميدة وأكثرهم رشدا وتعليما، والوحيد الذى يعمل له الباشا الكبير ألف حساب، وقد طخ جده الباشا الكبير بعيار فأصابه بالعرج. تفضله ستهم على زوجها حمادة أبو جبل، ولولا الملامة لركعت أمامه قائلة: "أحبك يا عباس" (٣٠).

ويقدّم الرواى شخصية الدكتورة أوديت من الناحية السياسية ملخصا تاريخها السياسى قائلا: "تمردت على حياة الطبقة الإقطاعية التى تملك الأرض ومقاليد الحكم.والدها انسحب من الحياة العامة، متقززا من ألاعيب الساسة ونفاقهم الذى دفع البلد

إلى الهاويه، وجعل من فاروق حاكما بأمره، وتعتبر من نسيج النظام، وجاء تمردها لتقطع علاقاتها بهذا العفن.وبعد التمرد، الانضمام ثم الانغماس في الحركات التي تسعى لإقامة نظام جديد يشكل حياة أكثر إنسانية ووعياء انضمت في صباها إلى الأخوات المسلمات لكنها سرعان ما تمردت على رئيستها، ولم تجد بغيتها لديهم. وفي المدرسة الثانوية اقتربت من الجماعات التروتسكية وتعرفت عندهم على منابع الثقافة وحلقت معهم في دنيا المثاليات لإقامة حياة أفضل عن طريق الثورة العالمية. ثم اقتربت من الواقع شيئا فشيئا مع تقدمها في دراسة الطب ووجدت بغيتها لدى المنظمات الشيوعية واستقر المقام بها" (٣١).

هكذا يصنف الكاتب الشخصيات كل شخصية وفق هواها السياسي وتياراتها التي تعمل معها، ومن ثمّ فالتصنيف هام من حيث تحديد الإيديولوجيات التي تعمل كل شخصية على تحقيقها، ونجد أن الأمور في الجزء الثاني تختلف وتتطور بحيث تتسع دوائر الصراعات وتضيق ويتم التصفية لمن يخالف القوى القوية في مصالحها أو يحاول تعطيل أهدافها.

في رواية أوراق ١٩٥٤ تدخل شخصيات جديدة إلى الرواية وهي شخصيات مثقفة وبعضها من ضباط حركة الجيش، وهي: دكتور يونس الأستاذ الجامعي، وكذا الدكتور شلبي القصاص الذي قبض عليه لمشابهته عباس أبو حميدة، والدكتور أحمد السيد باشا ظهر واضحا من خلال السرد ومشاركته في الكثير من الأحداث،

فهيمة زوجة الحاج عمران المقاول، وعلى بك رفعت المحـامى الذى قام بتنفيذ وصية الدكتورة أوديت عقب موتها. وجمال عبـد الناصر الذى تمركزت حوله الرواية وأحداثها فى صـراعه مـع اللواء محمد نجيب، وقد أصبح كرامة سرحان السقا متعاونا مـع اليوزباشى شهدى الششتاوى وقد استخدمه فـى أعمـال كثيـرة والتحق بكلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية.

وتحديد ملامح الشخصيات صار أكثر دقـة بحسـب الأوضـاع الجديدة، ومن هنا فقد حدثت تغيرات كبرى بعـض الشخصـيات استوعبتها والبعض الآخر لم يتمكن من الفهم الجيـد لمجريـات الأمور فى تلك الأيام الحرجة، خاصة وأن ما كـان يـدبر فـى الخفاء أكثر مما كان يدبر فى العلن، وشخصية الـدكتور أحمـد السيد باشا شخصية عامة قانونية فقط، لا يميل للأحزاب كما سبق القول عنه فى الجزء الأول ومن هنا فهو خبير في قضايا التحكيم الدولى يلجأ إليه جمال عبد الناصر ليستشيره فى مسألة تأميم قناة السويس، ويقول الدكتور أحمد السيد باشا:"

- قضية التأميم بصفة عامة.تجدها عندي، وقـد كلفتنـى مجلـة قانونية فرنسية بإعداد بحث حول قناة السويس فى ظـل اتفاقيـة القسطنطينية وانتهيت منه قبل حركة الجيش بأيام فأرجأت نشره.

لمعت عيناه وأخذ يهز ركبته، ومد جذعه الأعلى مقتربـا منـي، وكأنه وجد بغيته. سألني:

– أود نسخة من هذا البحث" (٣٢).

يتقدم الدكتور يونس السرد ويطل علينا في بداية الرواية بوصفه أول صوت سردي بها، ونمضي معه في روايته وهو يتمحور حول نفسه ومعارفه، ومشروع ارتباطه المؤجل من الدكتورة أوديت، ويقول عن نفسه: "دكتور في الأدب العربي مفصول من الجامعة، هذه هي مؤهلاتي التي يتعين على أن أتقدم بها، وربما يخفف من وطأة الفصل أنني في يسر مالي وأمتلك سبعين فدانا زرعها والدي بالخضروات والفاكهة وأمورها تسير سيرا حسنا بالإضافة إلى عمارة على النيل" (٣٣).

يبقى بعد ذلك منتظرا الفرصة المواتية للقاء الدكتورة أوديت ولكنها تموت، ويظل على اتصال بالدكتور شلبي القصاص ويستمع إليه عن فترة اعتقاله.

ولا يكثر الراوي من الحديث عن جمال عبد الناصر، وإنما يصفه بصفات فيها من رغبته في الاستحواذ على الحكم وكونه يصبح مستبدا عادلا هي الرغبة الأكيدة لديه.

شخصية حمدي بك رغم أنها قليلة الظهور إلا أن الكاتب أحسن صنعا بإيرادها، فقد كشفت عن تغلغل بعض الشخصيات من العهد البائد إلى حركة الضباط وتمكنت من صنع مكانة كبيرة لها بما لديها من خبرات متعددة، وكما أنه من خلال شخصية حمدي بك أوضح مدى الوطنية التي كانت تعتمل في النفوس لدى أبناء

الأغنياء ونظرتهم لحركة الجيش وكيفية تعاملهم معها.

ومن هذا الصنف كذلك سيد بك مرعى الذى استطاع توزيع الأراضى الزراعية على الفلاحين دون إراقة نقطة دماء واحدة (٣٤).

يبعثر الكاتب العديد من الشخصيات فى ثنايا الحديث عن أمور كبرى أو أثناء طرح شخصيات أخرى لرؤاها المتعددة، على حين أنه يجب الوقوف مليا أمام تلك الشخصيات المبعثرة، ويتوقف لعدة أسطر أو عدة صفحات فقط، ليحافظ على مسيرته الروائية ولا يوقفها، وتلك حنكة روائية قد أفلح فيها جميل عطية إبراهيم ومن أمثال تكرار ذلك فى الرواية الحديث عن شخصية زكريا محى الدين فى حواره مع الدكتور شلبى القصاص. (الرواية ص: ٩٣-٩٦).

فشخصية الدكتور شلبى القصاص وزكريا محى الدين يستحقان التوقف عندهما لما يمثلانه فى الحوار الذى دار بينهما من قيمة عالية فى تناول القضايا فى صدق وحيادية تامة ويتم توصيف الأوضاع السياسية فى هذا الحوار فى الصفحات السابق الإشارة إليها.

وكذا من الشخصيات التى أسميها مبعثرة فى الرواية سونيا زوجة عباس الوهيدى أحد ضباط الحركة الذى اعتزل السياسة وأدمن لعب القمار وتغيرت أحواله، تصف الدكتورة أوديت سونيا قائلة

في كلمات موجزة: "سونيا يهودية مصرية، أشهرت إسلامها للزواج منه وقبلت التخلى عن العمل السياسي، وكان ذلك شرطه الوحيد، وعاشت كربة بيت لعدة سنوات ثم ضجرت من القيام بدورها وحنت للعمل السياسي"(٣٥).

الشخصيات المبعثرة والتي لا تخطف الأضواء لدى جميل عطية هى التى تصنع الأحداث الكبرى كما سلف القول.

ومن تلك الشخصيات أيضا شخصية الأميرة علية سيف النصر التى لم تتأثر كثيرا بسبب حركة الضباط لتعرفها على أحد الضباط المؤثرين فى الحركة"(٣٦).

هكذا تأتى الشخصيات المبعثرة لتضئ اللوحة كاملة على الخريطة الاجتماعية متداخلة مع الخريطة السياسية فى مصر عام ١٩٥٤، وخاصة مع ولوج بعض كبار الضباط عالم للعائلة المالكة والأميرات فى العهد البائد، وتتم بعض التجاوزات والتدخل لصالح تهريب بعض الأموال، خاصة مجوهرات العائلة المالكة.

فى رواية ١٩٨١ تتواصل العديد من الشخصيات، وتبدأ فى هذا الجزء عملية المحاسبة، وهناك شخصيتان الحديث عنهما مؤجل ليتحدثا عن نفسيهما فى هذا الجزء الأخير من الثلاثية والذى تتضح فيه ملامح الأمور جيدا، وهما كرامة سرحان السقا، وزهية الصفطي.

وتتناثر شخصيات كثيرة فى هذا الجزء من الثلاثية، مـن أمثـال عبد الله صابر الذى يستغرق ٢٣ صفحة من الرواية ثـم احتفـى تماما، وقدّم الكاتب عبد الله صابر لتغريدة خارج السرب ولكنهـا مأنونة من الأحداث السياسية فقد تحطمت حياته ودخل المعتقـل وسافر لمعظم محافظات مصر مدرسا، وأخيرا استقر به المقـام فى عزبة عويس، ثم قضى بعدة طعنات خنجر، يقـول الكاتـب عنه: " دفاتر أيام عبد الله صابر المعلنة تسقط الفترة مـن عـام ١٩٥٨ إلى عام ١٩٦٣ عن عمد، لا ترد فى أحاديثه، حتى محنه الشخصية بدل تواريخها عن قصد، فإصابته بالزائدة الدودية يقول إنها وقعت له فى عام ١٩٦٥. وليس سنة ١٩٦٢، وإصابة عينـه اليسرى بالمياه البيضاء يزعم أنها وقعت له فى عام ١٩٦٧ وليس سنة ١٩٦١، وقد أهمل فى علاجها بسبب الهزيمة.

ففى الفترة من عام ١٩٥٨ إلى عام ١٩٦٣ كـان معـتقلا فـى الواحات" (٣٧).

وشخصية عبد الله صابر تدل على فساد الفتـرة وينشـر الكاتـب شخصية أخرى وهى شخصية مفتاح عبد المولى الـذي: " بعـد الثورة، أخذه واحد من الضباط المقربين للـرئيس جمـال عبـد الناصر ليعمل معه، فى البيت، وكان يعينه فى كل مؤسسة يذهب إليها، فى البداية فى وظيفة صغيرة، درجة ثامنة وبعدها سـابعة، حتى أصبح وكيلا لوزارة الثقافة فى عهده، وهـو لا يفهـم فـى الثقافة ولا يقرأ الجرائد.

بعدها سأل قطامش، قال:

- "ألا يعنى ذلك يا أستاذ أن كل حكامنا مفتاح أو على شاكلته؟" (٣٨).

هاتان الشخصيتان يأتى بهما الكاتب لإظهار مساوئ العصر الثورى رغم الكثير من أفضاله على طبقات أخرى، ومن ذلك زواج الدكتور أحمد السيد باشا من زهية الخادمة، وتعليمها بجوار محمد نجيب ابنها سنة بسنة ومعرفتها لعدة لغات وزياراتها المتعددة والمتكررة لأوربا، يقول الكاتب عن زهية كما رآها كرامة : " تنفست بقوة وأنا أتأمل عينى زهية الواسعتين وقد أصبح وجهها يميل إلى البياض وقد فارقته تلك السمرة القاسية من العمل فى الحقول.

حذاء فاخر يزين قدميها وقد جلست معتدلة وعقد على جيدها وقطعة من البلاتين على صدرها البارز.

"سيدة مجتمع. أميرة أرستقراطية فى جلستها الهادئة. ألقيت عليها نظرة من قدمها إلى قمة رأسها وتوقفت عند عينيها لعلى أقرأ فيهما شيئا" (٣٩).

ويلخص كرامة حياته قائلا: "شيئان فى حياتى جاهدت فى سبيلهما حتى النهاية، وهما: الدراسة وزواجى من الأميرة جويدان، أما بقية أمور حياتى فكنت أتركها للمصادفة أو أتوقف قبل إدارة

الرقم الأخير، حتى عملي في الخارجية جاء بالمصادفة البحتة، ولم تكن لي واسطة أو معارف، اجتزت مجموعة من الامتحانات فتغير مصير حياتي" (٤٠).

هكذا تتلخص الرواية في زهية وتغيرات حياتها وكرامة ومكانته المرموقة بزواجه من جويدان ابنة اللواء عويس باشا وعمل بوزارة الخارجية، والتغيرات التي حصدتها الشخصيات الرئيسة في الرواية لا تنسينا المفاسد التي تحققت من جراء الثورة، والتي لخصها الكاتب في الحديث عن عبدالله صابر ومفتاح عبد المولى.

الخاتمة:

وهكذا يكون الكاتب في ثلاثية الثورة قد وضح الأوضاع التي كانت تعاني منها جموع الشعب المصري قبل الثورة، ومدى التطورات والتغيرات التي لحقت به عقب الثورة مباشرة وبعد فترة أطول، فظهر لنا جليا أن الثورة أحدثت انقلابا في بنية المجتمع المصري، وقد نجحت في تحقيق الكثير من الأهداف التي أعلنتها غير أنها وقعت في إخفاقات كثيرة.

ما يدلل في جلاء على أن الأدب- الروائي خاصة - رصد مظاهر الصراع المجتمعي بمهارة فائقة، وظل وثيقة حية لرصد تلك النتائج التي آلت إليها هذه الصراعات المجتمعية بين مختلف الطوائف والتي تشابكت مع الصراعات السياسية والحزبية والطبقات الاجتماعية.

الهوامش:

١. ولد جميل عطية إبراهيم في الجيزة في أغسطس عام ١٩٣٧..(أنظر ترجمته : د.علاء الدين سعد جاويش: الاتجاه السياسي في الرواية المصرية، موسسة حورس الدولية، ٢٠١٢م، صـ ٢٢٦ وما بعدها).

٢. د.علاء الدين سعد جاويش: الرؤى والتشكيل الروائي لدى جميل عطية إبراهيم، مؤسسة حورس الدولية، ٢٠١٤م، صـ ١٣.

٣. جميل عطية إبراهيم: ١٩٥٢، روايات الهلال، ١٩٩٠، صـ ٧٧.

٤. الرواية، صـ ٧٤.

٥. الرواية، صـ ٣٣-٣٤.

٦. أوراق ١٩٥٤، الهلال، ١٩٩٣، صـ ٧.

٧. الرواية، صـ ٢١.

٨. الرواية، صـ ٢٠.

٩. الرواية، صـ ١٥٦-١٥٧.

١٠. ١٩٨١، دار الهلال، ١٩٩٥م، صـ ٢٠.

١١. الرواية، صـ ٥.

١٢. الرواية، صـ ٣٥-٣٦.

١٣. ١٩٥٤، دار الهلال، ١٩٩٠، صـ ٨٣.

١٤. الرواية، صـ ٩٧.

١٥. الرواية، صـ ١٣٨.

١٦. الرواية، صـ ١٧٨.

١٧. الرواية، صـ ٢٢٨.

١٨. اوراق ١٩٥٤، الهلال، ١٩٩٣، صـ ٦.

١٩. الرواية، صـ ٣٠-٣١.

٢٠. الرواية، صـ ٣٣.

٢١. الرواية، صـ ١٤٣.

٢٢. الرواية، صـ ١٥٤.

٢٣. الرواية، صـ ٣٤٨-٣٤٩.

٢٤. ١٩٨١، دار الهلال، ١٩٩٥، صـ ٣٦.

٢٥. الرواية، صـ ١١٢.

٢٦. الرواية، صـ ٢٣٥.

٢٧. ١٩٥٢، صـ ٩-١٠.
٢٨. الرواية، صـ ١٠-١١.
٢٩. الرواية، صـ ٣٧.
٣٠. الرواية، صـ ٥٢.
٣١. الرواية، صـ ١٤٠-١٤١.
٣٢. أوراق ١٩٥٤، صـ ٣٣-٣٤.
٣٣. الرواية، صـ ١٢.
٣٤. الرواية، صـ ١١٩-١٢٠.
٣٥. الرواية، صـ ١٠٤.
٣٦. أنظر الرواية، صـ ١٦٥-١٦٦.
٣٧. ١٩٨١، صـ، ١٤.
٣٨. الرواية، صـ ٢١-٢٢.
٣٩. الرواية، صـ ٦٤.
٤٠. الرواية، صـ ١١٣.

الأدب والصراع الاجتماعى ..

رؤية اجتماعية

د. البسيونى عبد الله جاد

حيث تعددت مناهج دراسة الخطاب الأدبي، فقد آن الأوان إلى أن تنطق الحروف والكلمات وتعبر عن المضمون الاجتماعى لهـا، السياقات التى أفرزتها، الأهداف التى استهدفها الأديـب، وحتـى النتائج الأدبية المستهدفة بعد خروج عمل معـين إلـى النـور، وبهدف اكتشاف دور الأدب بمعناه العـام فـى دراسـة الواقـع الاجتماعي، واكتشاف علاقات السيطرة والخضوع، والأيديولوجيا وراء كل ذلك كان هذا العمل الذى بين أيدينا.

وإذ تتضح مشكلة الدراسة فى اكتشاف علاقـة الأدب بالصـراع الاجتماعى بين طبقات وشرائح المجتمع الواحد، أو بين الشـمال والجنوب فى العالم أجمع، أو بـين المسـتعمر (بكسـر المـيم) والمستعمر (بفتحها) تنبثق عن هذه المشكلة جملة من التسـاؤلات كما يلي:

١- ما أهم مقاربات دراسة ظاهرة الصراع على المستوى الفردى أو على المستوى الاجتماعي؟ وما أنسبها لدراسة الموضوع الراهن؟

٢- ما علاقات التأثير والتأثر بين الأدب والمجتمع؟

٣- ما علاقة الصراع الاجتماعى - بين شرائح المجتمع الواحد وبعض، أو بين الشمال والجنوب فى المجتمع العالمى - بأيديولوجيا الخطاب الأدبي؟

٤- ما أبرز المضامين الأدبية التى تقدم توصيفا لملامح الأدب ودراسة علاقات القوة والصراع الاجتماعي؟

ومن خلال الاستناد للمنهج الوصفى التحليلى لبعض الأعمال الأدبية، وعلى ضوء مشكلة الدراسة انقسم هذا العمل لما يلي:

أولاً: مدخل دراستنا لموضوع الأدب والصراع الاجتماعي.

ثانياً: الأدب والمجتمع: التأثير والتأثر.

ثالثاً: الصراع الاجتماعى وأيديولوجيا الخطاب الأدبي.

رابعاً: الأدب ودراسة علاقات القوة والصراع الاجتماعي.

الخلاصة:

وسنستعرض لكل منها فيما يلي:

أولا: مدخل دراستنا لموضوع الأدب والصراع الاجتماعي:

يعد المدخل الاجتماعى احد أهم المقاربات فى دراسة ظاهرة الصراع في مستوياتها المتعلقة بالأفراد أو الجماعات على حد سواء. وبينما اتجه هذا المدخل فى مراحله الأولى إلى الاعتماد على المقاربات المتعلقة بتحليل الصراع الطبقى – ماركس وانجلز – أو على نظريات التطور الاجتماعى – داروين وأنصاره – أو على مجمل الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية – ماكس فيبر – فإن نطاق الاهتمام فى هذا المدخل قد اتسع بدوره ليشمل المتغيرات المتنوعة التى تمثل روافد الظاهرة الصراعية فى جذورها المتعددة كالإدراك، والقيم، والأصول العرقية أو الأثنية، والأيديولوجية، والثقافة بوجه عام.

وبالنسبة للإدراك ودوره فى الصراع الاجتماعي، فإن الفرضية الرئيسية للمدخل الاجتماعى إنما تقوم على الاعتراف بالدور المحورى الذى يلعبه سوء الإدراك فى الصراع الاجتماعي. ذلك أن التصارع فى سبل الفهم والمدركات يكتسب أهميته وتأثيره من حقيقة أنه يشير إلى "الاختلافات بين الذات والآخرين حول أفضل طرق تحقيق الأهداف المشتركة"(١). من هنا كان الارتباط وثيقا بين الإدراك والصراع الاجتماعى حيث يتطور الصراع نتيجة لإدراك أحد أطرافه لخصومه أو لأعدائه بشكل لا يتوافق مع مصالحه، الأمر الذى يسهم بدوره فى تبنى الطرفين لسبل غير متوافقة لتحقيق أهدافهم (٢).

فضلاً عن الإدراك، فإن المدخل الاجتماعى يوجه النظر أيضا إلى حقيقة أن أسباب الصراع الاجتماعى عادة ما توجد فى مصادر متعددة، وبصفة خاصة فى إطار عضوية الجماعات العرقية، الطبقات الاجتماعية، الفرق والجماعات الدينية، وغيرها من الجماعات المشابهة، وعلى ضوء وجود قنوات عادلة لتوزيع وتوصيل الموارد بكافة أنواعها: الاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية، والقانونية أو أى موارد أخرى يمكن أن توجد فى المجتمع؛ أو تكون مرغوبة من قبل الغالبية فى المجتمع.

وبالنسبة للقيم فإن الصراع الاجتماعى يمكن تعريفه بأنه" نضال أو كفاح حول القيم، أو المطالب المتعلقة بالوضع أو المكانة، أو القوة، أو الموارد النادرة، والتى يكون هدف الأطراف المتصارعة فيها ممتداً إلى تحييد، أو إلحاق الضرر، أو إزالة المنافسين أو التخلص منهم، إضافة إلى كسب، وتحقيق القيم المرغوبة" (٣).

ويشكل البعد الأنثروبولوجى أحد الأبعاد الهامة للصراع من المنظور الاجتماعي، حيث يتم النظر إلى الصراع باعتباره عملية اجتماعية معقدة متعددة الأبعاد، تنشط فى محتويات عديدة مختلفة، وينتج عنها عديد من النتائج المتنوعة. وفى تفسيره هذه الرؤية، فإن الصراع والعدوان يشكلان جزءا هاما، من النموذج العام لتطور الكائنات الحية وقدرتها على التكيف بوجه عام، والإنسان وقدرته على التكيف السلوكى بوجه خاص. كما أن فهم الصراع

ودراسته لا تحتاج لأن ترتبط بشكل دائـم بالسـلوك العـدوانى باعتبار أنه ليس نوعا سلوكيا فى حد ذاته بقدر ما هو تعبير عـن موقف ناتج عن عدم التوافق فى المصالح أو القيم مـن جانـب، وبالعديد من الخصائص والسمات المميزة لهذا الموقف من جانب آخر.

وفيما يتصل بالمتغير الأيـديولوجى كأحـد عناصـر المـدخل الاجتماعى لفهم وتحليل الصراعات، فإنه يشير إلى التناقض فـى الرؤى الأيديولوجية والنتائج المترتبة عليه، والتـى تجعـل مـن تسوية أو حل الصراعات أمرا غاية فى الصعوبة والتعقيد حيـث التأثير الموضوعى للالتزام الأيديولوجى على أنواع الصـراعات الأخرى خاصة صراعات المصالح والقيم باعتبـار مـا تمثلـه الأيديولوجيات عادة من رؤى محددة للغايات والوسائل.

وبذا يمكن الانتهاء إلى أن المدخل الاجتماعى – وبما يتطلبه مـن دراسة للروافد الصراعية المتنوعة – إنما يجعل من الممكن ليس فقط إمكانية التوصل إلـى رؤيـة شـاملة ومتكاملـة للظـاهرة الصراعية فى أبعادها المتنوعة، ومستوياتها المختلفة، بـل أنـه أيضا ييسر من سبل تحليل وحل هذه النوعية من الصراعات من خلال فك الارتباط delink بين مكوناتها أو متغيراتها المختلفة – القيمية والثقافية والأيديولوجية – وبين المصـلحة أو المصـالح المتضمنة فى الموقف الصراعى موضع الاهتمام أو الدراسة.

ثانياً: الأدب والمجتمع: التأثير والتأثر:

هناك من يحاول تحديد ماهية الأدب من خلال ربطه بغيره من الظواهر فيصبح جزءا من الفن بشكل عام، أو جزءا من المعارف والعلوم الإنسانية، أو جزءا من النظام الاجتماعي أي يعد ظاهرة اجتماعية وخلافا لكل ما تقدم ثمة من يرى أن الأدب شكل جمالي خالص أو عمل فني بحت، أو نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النص وتعيش فيه ولا صلة لها بخارج النص، وعلى عكس هؤلاء يرى الآخرون أن الأدب تعبير بالكلمة عن موقف الأديب من العالم، أو أنه أداة تعبير طبقية، أو صياغة لتجربة إنسانية عميقة، أو استخدام خاص للغة لتحقيق هدف ما (٤).

ومن جهة أخرى تتمحور القضايا الرئيسة التي تطرح في مواجهة الأدب حول ثلاث قضايا: نشأة الأدب، طبيعة الأدب، وظيفة الأدب أي مصدره وماهيته ومهمته، فالبحث في نشأة الأدب يعني بيان العلاقة القائمة بين الأدب والعمل الأدبي (٥)، كما أن البحث في طبيعة الأدب يعني بيان جوهر الأعمال الأدبية أي خصائصها وسماتها العامة، وأخيرا فإن البحث في وظيفة الأدب يقتضي مواقف محددة من الإنسان والحياة إذ إن الحديث عن وظيفة الأدب يفضي بنا بالضرورة إلى الحديث عن مهمة الإنسان وعلاقته بالذين يعيشون معه وهو يعني بيان العلاقة بين الأدب وجمهور القراء وبيان أثر الأدب في المتلقين (٦).

ونحو رؤية لتفسير الأدب والظاهرة الأدبية فى المجتمعات التى تنتجه، وتستقبله، وتستهلكه أى الوصول إلى النص نفسه كمكان لحركة المجتمع، فانه يمكننا أن نجد جذور علم اجتماع الأدب فى نظرية المحاكاة التى طرحها أفلاطون وطوّرها أرسطو، وهى فى أساسها تشير إلى التفاعل والترابط الموجود بين المجتمع والأدب فتعبير "المحاكاة" "يعنى تقليدا لمظاهر الطبيعة والحياة، ثم إبداعا لما هو موجود فى عالم الواقع والمحتمل، وما انحصرت نظرية المحاكاة على ما قال أفلاطون بل جاء بعده أرسطو وهو استخدم نفس المصطلح أي "المحاكاة" بعد أن منحه مفهوما جديدا متباينا عما أراد به أستاذه أفلاطون، وذهب أبعد من ذلك حين قال بأن الشاعر لا يحاكي ما هو كائن بل يحاكي ما يمكن أن يكون.

ثم طرحت نظرية التعبير فى منتصف القرن الثامن عشر إثر تغييرات جذرية هزّت معالم المجتمع الأوروبى الاقتصادية، والسياسية، والثقافية، وقد اهتمت هذه النظرية بالأديب الشاعر أكثر ممّا اهتمت بالأسلوب أو الشكل كما يعنى بمشاعر الأديب وأحاسيسه وخياله أكثر من اهتمامه بالوظيفة الاجتماعية للأدب، ثم ظهرت نظرية الخلق (الفن للفن) فى أواخر القرن التاسع عشر، حيث رفضت أن يوظّف الأدب، والفن فى خدمة أهداف نفعية متمثلة فى كتابات وآراء بودلير وغيره.

وفى إطار المنهج الاجتماعى فى دراسة الأدب ونقده صار لزاما على النقد أن يحوّل سؤاله من كيف يكتب الأدباء؟" إلى "عن ماذا

يكتبون؟" ، فقد أرادت من هذه الفكرة ان توجّه النقد إلى مسار حديث وهو الاهتمام بالموضوعات والصياغات التى تتناولها الإبداعات الأدبية أكثر بكثير من الاهتمام الزائد بفنون الكتابة، والبلاغة، والخطابة التى احتلت مساحة كبيرة من كتب النقد القديم، حيث ظهرت الآراء التى تعبر عن الالتفات إلى الصلة بين الظاهرة الأدبية والمجتمع لكنها لم تتوصل إلى إدراك علاقة التأثير والتأثر بين الأدب والمجتمع أو إلى إدراك تناقضات المجتمع وعلاقاته حتى ظهرت عدد من أعلام النقد الاجتماعى فى الآراء التى جاءت مؤثرة فى مفهوم النقد الماركسى مباشرة على أمثال: بيلنسكى وتلامذته حين طالبوا بأن يكون الأدب انعكاساً للحياة الاجتماعية ناقلاً الواقع بأمانة، دون أى تزييف، وهم اهتموا بالحقيقة الواقعية واللحظة التاريخية والمتطلبات الاجتماعية والقومية وعرّفوا الأدب الحقيقى بأنّه ذلك الأدب" الذى يكون تعبيرا عن التطور التاريخى للروح القومية، وعن الحركة الجدلية للأفكار السياسية، والاقتصادية (٧)، ووفقاً للماركسية لا ينعزل الأدب عن المجتمع والتاريخ، ولا يكون بناء لغويا مستقلا عن التأثيرات الخارجية والواقع الاجتماعي.

وفى إطار تحليله للعلاقة بين المجتمع والأدب، باعتباره انعكاسا وتمثيلا للحياة، قدّم جورج لوكاش دراسات ربط فيها بين نشأة الجنس الأدبى وازدهاره، وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافة لمجتمع ما، ويرى أن فهم الرواية لا تتحقق إلا بعد فهم الصراعات القائمة على صعيد المجتمع البرجوازى ويلزم على

الباحث بأن يجعل هذه الخصائص الهامة للمجتمع نصب عينيه قبل قيامه بعملية دراسة الأدب وتحليلها.

ثم جاء بعده "لوسيان جولدمان" الذى ركز على مبادئ لوكاش وطوّرها حتى بنى اتجاها يطلق عليه "علم اجتماع الإبداع الأدبي"، حاول فيه الاقتراب من الجانب الكيفي، حيث يرى جولدمان أن الأدب ليس إنتاجا فرديا، ولا يعامل باعتباره تعبيرا عن وجهة نظر شخصية، بل هو تعبير عن الوعى الطبقى للفئات والمجتمعات المختلفة. ذلك أن النص الأدبى هو بنية متولدة عن بنية أشمل وأعمق هى البنية الاجتماعية للجماعة أو الطبقة التى يمثلها المبدع. وانطلاقا من هذا المنظور أسس جولدمان منهجه التوليدى أو التكويني.

وفى ضوء ذلك فإن البنيوية التكوينية من أقوى المناهج الاجتماعية للتطبيق على الأعمال الأدبية إذ إنه يهتم بالمضمون والشكل على حد سواء، وإنه قد يتفوق الجانب الاجتماعى منهما على الجانب الآخر إضافة إلى أن "علم اجتماع النص" بإمكانه أن يأتى فى إكمال ما فاته من القضايا فى الدراسات الاجتماعية أو ما قد يهمل فيها أحيانا.

ثالثا: الصراع الاجتماعى وأيديولوجيا الخطاب الأدبي:

يستند الأدب فى كل عصر إلى إيديولوجيا تمكّنه من تحقيق ذاته، ويمكّنها من فرض سيطرتها على المجتمع وأفراده بتحويل أفكارهم إليها، وتصحيحها وتزكية ما وافقها منها، كما يتبنى

صراع المخالفين والمعارضين بغية إظهار فساد آرائهم وتوجهاتهم؛ فيخرج الموضوع إلى التهميش المتعمد بتقليل الشأن أو بالمصادرة حتى تستقيم دعائم الإيديولوجيا التي تتصدر السلطة ونفوذها، كونها شكلا من أشكال المعرفة، التي تسهم في التحولات الاجتماعية، وتسعى إلى إثبات صحة التوجه الذي تحمله بدل القائم من السلطات التي لم تعد تستجيب لتطلعات مجتمع ما (٨).

فضلا عن كون الصورة العالقة بالأذهان إلى اليوم ما أسس له أفلاطون حين جعل المجتمع مراتب تبدأ بالفلاسفة وهم حكام المجتمع، ثم العسكريين للدفاع والحماية، ثم الاقتصاديين للقيام على خدمات وحاجيات المجتمع، على أن يقع هذا الترتيب بعد اجتياز الاختبارات (٩)، وهو تجسيد لإرادة الآلهة (١٠). وقد كانت هذه الصورة مجسدة إلى حد كبير في أثينا وسبرطة. وربما قد تكون أقدم أشكال التهميش والتمييز بين أفراد المجتمع على أسس معرفية. وقد يكون ذلك من أقدم أشكال الصراع بين فكرين مختلفين في الوجود الغربي، كما أن الإلياذة(١١). والأوديسا (١٢). تحملان في محتواهما ذلك الصراع بين المعتقدات والأفكار؛ وهو ما نمى بشكل كبير ارتباط النتاج الأدبي بالصراع الأيديولوجي والعقائدي.

ورصداً لذلك الصراع الخارجي مع الشرق نظم لودوفيكو أريستو (Ludovico Aristo) ملحمة أورلاندو الثائر مصورا هزيمة

المسلمين عند غزوهم فرنسا، وقد لاقت نجاحا كبيرا لارتباطها بالتاريخ القومى الأوروبي.

كما أن الايديولوجيا هي عقيدة تنحو إلى تأسيس الدول وبناء المجتمعات وإضفاء الشرعية التاريخية في صراع وجودى بتكريس فكر الانتماء والمحافظة على الجذور والأصول. لقد صنع هذا الوضع أدبا، شعرا ونثرا وملاحم، كما صنع الصراع الداخلي ذلك أيضا، حيث يتجلى الصراع الداخلى فى صورتين؛ أولاهما داخلية ببعد خارجى تمثلت فى الكوميديا الإلهية والفردوس المفقود. ويتمثل البعد الخارجي فى صورة الدولة فى العالم الإسلامى أنذاك؛ حيث كان الاختلاف والحرية والعدالة والمجتمع شبه المثالى مقارنة بالمجتمعات الأوربّية التى افتقدت لكل مقوم صحيح وسليم، فكانت العودة إلى النموذج الناجح فى ذلك الزمان، وهو الجامع بين الحياتين المدنية والدينية بالتناسب.

ففى الكوميديا الإلهية تبدو الصورة الأولى قصةَ شعرية تحكى رحلة إلى العالم الآخر بفردوسه وجحيمه، وتائبيه ومعذبيه، وهناك يرى رجال الكنيسة فى أعظم أنواع العذاب لما اقترفوه فى حياتهم تجاه الرعايا الذين كان يفترض بهم رعايتهم. كل ذلك فى ظل قصة حب عفيف، لكن وبتتبع حياة دانتي (١٣). يتعين فيها غياب العدالة فى الدنيا فرجاها فى العالم الآخر. كما تعين فيها أيضا دور الكنيسة الخائنة للعهد الإلهى، فأراد تصويرها فى ذلك العالم الذى ينصف فيه الخلق بما تحمله المقدسات من حقائق

يؤمن بها الناس، وهى من محمول عقائدهم. وعلى ذلـك تكـون معاناته فى حياته هى المحرك لكتابة الكوميديا الإلهية، خاصة بعد تعرضه للنفى بصفتيه المؤقتة والدائمة والحكم عليه بالموت حرقا لمخالفته تعاليم الكنيسة، و لقد صنعت هذه الحقيقـة عنـد دانتـى صورة معاكسة للحقيقة التى تحملهـا الديانـة المسـيحية نظـرا لاستئثار رجال الكنيسة بخلافة المسيح وفرض الدين بما ليس فيه على الناس لغايات دنيويـة، وهـو مـا يخـالف روح وحقيقـة المسيحية.

كما كتب جون ميلتن الفردوس المفقود بعد عهد من الحكـم فـى حكومة كروموبل بعد الثورة التى ثارت على الملكية والكنيسـة، ولكنها سرعان ما تحولت إلى ديكتاتورية بشعة، تحارب كل فكر جديد. وكان ميلتون يسعى دوما إلى تحرير الإنسان من السـلطة الدينية، مؤكدا على فكرة الحرية فى جل كتاباته، وهنـا ظهـرت ملحمة الفردوس المفقود فى إثنا عشرة كتابـا أو قسـما. وهـى صورة عما حصل لبريطانيا بعد الثورة ولكن بتشبيه دينى لحقيقة كينونة الإنسان الأول آدم وحواء، كان آدم يعيش فـى الفـردوس رفقة حواء، وكان الشيطان يسعى لإخراجهما منه، وكان المسيح الذى قدم نفسه قربانا لله فداءً للبشرية يعلم ما يريـده الشـيطان، الذى مكنه حارس الشمس أوريول (Uriol) من الاقتـراب مـن الجنة ليتمكن من إغواء حواء فى منامها، فتقـع فـى الخطيئـة الملزمة بالخروج من الفردوس والنزول إلـى الأرض. قصـت حواء لآدم مزعج ما رأته، وجاء روفائيـل ليخبرهمـا بحريـة

إرادتهما، ويُعلِم ادم حقيقة الشيطان. وفى زمن الخطيئة تظهر حية أكلت من ثمار الشجر، فأكلت منها حواء، وأكل معها آدم حبا لها حتى لا تخرج منفردة من الفردوس، فحق الخروج. تابت حواء وندمت على الخطيئة المزدوجة، وبشفاعة المسيح يخرجان من الفردوس وينزلان إلى العالم الجديد، الذى يتعرف فيه الزوجان على ما يحدث للبشر حتى الطوفان. ثم يكمل الملحمة بما يحدث للبشر إلى حين خروج المسيح فى آخر الزمان.

فى هذه الملحمة نقطتان رئيستان؛ الأولى أن المسيح يتحمل عن البشر كل الخطايا فهم واقعون تحت العفو الإلهي، ولا يخشون على أنفسهم العقاب. والثانية أن المسيح كفل للبشر حق الاختيار بحرية، وهو المبدأ الذى يحرك الملحمة برمتها وبمنطق رجال الكنيسة والملكية المتدينة، ولكنهم لا يعتمدونه وفى ذلك خروج صريح عن التعاليم الدينية. وفى المقابل على المخالفين -وهو منهم- أن يلتزموا بهذا الاختيار على ما هو عليه من خطأ -حسب رؤيته- لقيامه على حرية الاختيار التى أفقدت آدم وحواء وذريتهما الفردوس، وأورثتهم الأرض بعد خطيئة سايرا فيها إغواء الشيطان. وفى ذلك قمة التحرر فى الاختيار بوصفها قيمة مُفتقدة، كانت المحرك الرئيس للحياة السياسية والاجتماعية والأدبية فى تلك الفترة.

ونجد أثر الصراع واضحا فى الأعمال الأدبية ذات الصلة الوطيدة بالتوجهات الأيديولوجية، فجاءت كتابات جسدت هذا

المنظور كـ (مدينة الشمس) لـ: توماس كامبانيلا عام ١٦٠٢م، و(مدينة المسيحيين) لـ: أندريا فالنتين عام ١٦١٩م، و(أطلنطا الجديدة) لـ: فرانسيس بيكون عام ١٦٢٤. لقد قصد هؤلاء جميعا تأسيس المجتمع الفاضل أو المجتمع المثالي والكل يستند في رؤياه لأصول ما، ليتمتع مشروعه بالمصداقية الكافية. ويلحظ أيضا أن الموضوع فيه شيء من الانتشار والشيوع بين الفلاسفة بوصفهم القادرين على رسم النموذج الأكثر نجاعة لهذا المجتمع، المرتبط أصلا بإيديولوجيا معينة، تجسدت في العقيدة والتدين والعلم تحت راية الفلسفة. إن الغاية من المجتمع المثالي هي البحث عن السعادة التي تبدو غائبة في حياة الناس منذ فجر التاريخ، وعليه تمثل اليوتوبيا حلم الجنس البشري بالسعادة، واشتياقه الخفي للعصر الذهبي أو لجنته المفقودة.. (١٤).

وأما الصورة الثانية فداخلية ببعد داخلي تمثلت في نمو الفكر الغربي وتطوره، فتوالت المدارس الأدبية والنقدية، وغزُر النتاج الفكري والفلسفي والأدبي، وتحوَّل الصراع إلى الداخل بعد أن أنهوا صراعهم مع الجبهة الخارجية، ليتمّ التحوُّل بعد تلازم الصراع، ويتبادل العالَمان المكانة، وما يزال الحال على ذلك إلى اليوم.

وفي انجلترا أيضا أصبح الأدب إيديولوجيا بديلة كاملة، وأصبح الخيال نفسه، مثلما في حالة بليك (Blake) وشيللي (Shelly) قوة سياسية. ومهمته هي تغيير المجتمع باسم تلك الطاقات والقيم

التى يجسدها للفن. وقد كان أغلب الشعراء الرومانسيين الكبار نشطاء سياسيين، مدركين للاتصال-وليس التعارض- بين التزاماتهم الأدبية والاجتماعية (١٥).

وفى فرنسا تمّ إبعاد شاتوبريان (Chateaubriand) من الحكومة بوصفه وزيرا للخارجية لمعارضته النظام الملكى إلى ألمانيا بصفة سفير، ولم يلبث أن استقال وشكّل ما سماه بالشباب الرومانسي، لإيمانه بقوته التغييرية.

ولقد كان النقد الأدبى قد توجه وجهة سياقية تجعل النص موضوعا فى إطار واضح بيّن لا يتعداه، فيكون المعنى المراد هو ما حدّده السياق وتعيّن فيه. وليس أدلُّ على صحة هذا التوجه من الحقيقة التاريخية أو الحقيقة الاجتماعية أو حتى الحقيقة النفسية التى ترسم الخطوط العريضة وتفريعاتها للدرس النقدي، ولذلك تجد كتب تاريخ الأدب قد ملأت المكتبات بوصفها مُعينا على الدراسة والفهم والإدراك ومن ثَمَّ النقد. ولذلك يبدو توالى المدارس الأدبية استجابة لمتطلبات العصر الذى تظهر فيه، وتتحول فيه المعرفة تحولا يأتى على الشكل كما يأتي على المضامين.

ذلك أن النصية والمحايثة ذات طبيعة متحررة وتوجه ثورى على أنظمة المعرفة، والتى تقوم على التغير والتحول؛ فهى ترنو فى بعض مداراتها إلى الثبات والاستقرار، كون الحقيقة لا بدّ أن تتوقف عند حدّ هو عينه قصد صاحبه زمن الانفعال. وأسفرت

الدراسات عن صراع حاد، انتهى فى بعض جولاته بتقدم التوجه النصي، ثم ظهر ميل إلى بعض ما فى التوجه السياقى مع قيام المخالفة التى تصنع الفارق بين التوجهين.

وظهرت النزعة الجديدة مع الشكلانيين الروس، وأكدت على الصبغة الجمالية والأدبية للنصوص، والتى كانت متأخرة الترتيب فى النقد السياقي، وجاء الشكل الجمالى متوّجا للدراسات الصوتية، وبدأ النقد يأخذ وجهة أخرى تراجع معها المد السياقى أمام المفاهيم الشكلانية الجديدة.

وبدأ التحول نحو البنيوية، وظهرت مفاهيم الضبط الذاتى والتحولات والشمولية، وموت المؤلف، ووصف كيفية أداء المعنى فى محاوره اللغوية الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، والبحث فى العلاقات التى تبنى النصوص.

رابعاً: الأدب ودراسة علاقات القوة والصراع الاجتماعي:

ويمكننا أن نستعرض عينة من الإنتاج الأدبى الراقى التى تبحث فى علاقات القوة وعلاقة الأنا والآخر فى المجتمع، حيث نجد لدى إدوارد سعيد فى مقالاته التى اختارها فى كتابه (العالم والنص والناقد) تأكيدا على الروابط التى تجمع النصوص بالوقائع الوجودية للحياة البشرية والسياسية والمجتمعات والأحداث. فعلى الناقد أن يعود على قضية البناء التاريخى للإمكانيات التى سمحت للنص أن يوجد (١٦).

ولعلّ من يقرأ سعيد، يجد نفسه أمام ناقد حريص علــى تحفيــز الوعى النقدى وتنشيطه بغرض العودة إلى خطاب يعــزز قــدرة الإنسان على رفض أية فكرة متعالية، بل ويعزز قدرتــه علــى صنع تاريخه. وهو هنا يتفق فى تفكيره مــع مقــولات المفكــر الإيطالي" فيكو" صاحب كتاب "العلم الجديد"، وبخاصــة فكرتــه حول أن البشر هم الذين يصنعون تاريخهم، وهى فكرة يســتعملها سعيد دائماً ليرد النص إلى الحياة وإلى البشر الذين يتحدث عــنهم النص عبر كتابات تعلى من كرامة الفكر الإنساني، وتقــاوم روح التقليد والسلطة والجمود.

لذا فواجبنا يتمثل فى توسيع دائرة النقاش، أى أن نجابــه أشــكال الظلم والمعاناة، بأن نضعها جميعا داخل ســياق أرحــب ينهــل بغزارة من التاريخ والثقافة، والواقع الاجتماعى الاقتصــادي (١٧)، حيث تحليل علاقات القوة غير العادلة التى يمكــن تتبعهــا فــى المنتجات الثقافية (الأدب، والسينما، والفنون)، غير أنها تناضــل ضد تأثير الأمم الأكبر والأغنى فى الشمال (أوروبــا وأمريكــا)، على الأمم الأفقر التي يعيش معظمها فى نصف الكرة الجنــوبي، كل هذا يضعنا أمام نظرية نقدية لا تنظر إلى الخطــاب بوصــفه مهمة تاريخية، ولكن بوصفه مهمة سياسية بهدف كشف أســاليب الهيمنة المختزنة فيها (١٨).

ولا يمكن بحال من الأحوال تجاهل (فرنز فانون) بأعماله التــى عززها إدوارد سعيد فى كتابه المعــروف (الاستشــراق) وهــى

الأعمال التى استخدم فيها نظرية التحليل النفسي، مطوراً إياها لإبراز عواقب الاستعمار النفسية والاجتماعية، فالاستعمار حين يعلى من شأن الجنس الأبيض على الشعوب غير البيضاء يخلق إحساسا بالاغتراب فى هوية هذه الشعوب بما يخلق إحساساً قوياً بالدونية داخل ذات هذا المستعمر، ويقوده إلى تبنى لغة المستعمر وثقافته وتقاليده فى محاولة لمواجهة هذا الشعور بالدونية (١٩).. وأما كتابه (معذبو الأرض/ The wretched of the earth) ففيه يركز على العنف الضرورى المصاحب لعملية تفكيك الاستعمار ومقاومته، فمقاومة الاستعمار وتفكيكه هو إحلال لأنواع معينة من الرجال محل أنواع أخرى، إنه لقاء قوتين متعارضتين أصلا بطبيعتهما، لقاؤهما الأول اقترن بالعنف، ووجودهما معا ظل مقترنا بالعنف على الدوام (٢٠).

ومن جهة أخرى وفى ذات الموضوع يرى كثيرون أن الرواية قد نجحت خلال مدة وجيزة فى انتزاع الاهتمام، وأنها استأثرت بالمكانة الأولى فى الآداب العالمية، وفى الأدب العربي، ويردون ذلك إلى قدراتها الفائقة فى تطوير وسائل السرد، إضافة إلى قدرات متميزة فى تمثيل المرجعيات الثقافية والنفسية والاجتماعية، حيث تعد عاملاً من عوامل صوغ الهويات الثقافية للأمم.

فالرواية البريطانية كما قرأها إدوارد سعيد كانت مركزا إمبرياليا وظيفته الحفاظ على مكانة الإمبراطورية والمساهمة فى تعزيز

المفاهيم والمواقف حول إنجلترا والعالم. فلكل الروائيين الإنجليز في ذلك أن الرواية بدخولها عوالم بعيدة وغريبة استجابت لرغبات المجتمع، وأفضل مثال يشار إليه في هذا السياق رواية (روبنسن كروزو) لدانيال ديفو التي اعتبرت إحدى النماذج المبكرة للرواية الغربية الحديثة المنشورة عام ١٧١٩، حول أوروبي يخلق لنفسه مستعمرة على جزيرة غير أوروبية نائية، وتعبر في أحداثها عن طبيعة التوسعات الاستعمارية بصورة تتراوح بين المباشرة والتضمين، فالبطل (روبنسن كروزو) ينطلق من مرجعية أوروبية ترى أن العالم الغربي هو الأنموذج الكفء للعالم المتحضر، لذلك لابد من إتباعه وتمثل أخلاقياته الدينية، لذلك لم يكن غريبا أن يعلمه أول عبارة بالإنجليزية (نعم سيدي Yes sir)، وكأن المطلوب من الأبيض أن يخرج الآخر المنسي من وحشيته، ويدرجه في سياق الكينونة البشرية الحقيقية التي وضعها الأبيض.

وحين ينجح الأبيض في العودة إلى بلاده (مسقط رأسه)، يترك أرضا مأهولة وإنسانا له تاريخ ولغة وعقيدة، ويظل اتصال كروزو عبر البحار قائما بالمكان الذي قام ببنائه، والإنسان الذي أعاد تكوينه، وهنا يظهر المغزة الكبير في دلالة واضحة على فكرة المستعمرات التي تحيا من خلال ارتباطها بما وراء البحار بالإمبراطورية.

وعلى غرار الفكر الذي يحتم سريان حضارة الأبيض في

تضاعيف عالم الملون ليتم الارتقاء به إلى مستوى البشر، يظهر لنا روائيون كثر أمنوا بأن الإمبريالية شيء حتمي، وهكذا ينسى كونراد وكبلنغ أن الإمبريالية بنيت فى الأساس لتحقيق الهيمنة على المستعمر، فكبلنغ – على سبيل المثال – فى روايته (كيم) يفترض بكل بساطة أن التمرد الهندى كان الكارثة التى خلقت الصدع بين الإدارة البريطانية والسكان الهنود.

وكما قدم لنا كبلنغ عالماً استعمارياً يعيد صياغة العالم طبقاً لشروطه، فإن جين أوستن فى روايتها (روضة مانسفيلد) تبعث أيضاً رسالة إمبريالية مفادها إنك لكى تحصل على حقك فى مانسفيلد بارك، عليك أولا أن تترك وطنك، ومن ثم لديك الوعد بالثورة الأصلية (٢١).، ولعل كل ذلك هو ما دفع نقاد ما بعد الاستعمار أمثال (هومى بابا، وفرنز فانون، وروبرت يونغ) إلى توصيف الاستعمار بأنه اختلال مرضى على مستوى دولة بأكملها.

وإذا كان المستعمر يستخدم ثقافته وأفكاره لعرض وجهة نظره فى إطار من ثقافة إمبريالية خالصة، فإن إيمى سيزار يرد فى إطار الثقافة الأصيلة، التى تتحدى وتحاول أن تفند أقوالاً كثيرة صدرتها الاستعمارية، فى مسار يقترب من القراءات المتوازية التى طبقها إدوارد سعيد حين وضع الثقافة الأصيلة مقابل الثقافة الإمبريالية، فكانت (نجمة) لكاتب ياسين فعلا موازيا (لغريب) كامي، وكان كتاب (فى وصف مصر) مقابل (عجائب الآثار)

للجبرتي، وهكذا.. حتى ان بطل (موسم الهجرة إلي الشمال) يمثل شكلا من أشكال المجابهة الحقيقية للغرب، إذ يصيح (إننى جئتكم غازيا)، وهو يتصور نفسه إلها إفريقيا يخوض معركة جنسية، ففى اللاوعى يقيم بطل هذه الرواية" مفارقة حادة بين صنيع الإنجليز فى السودان الذين استعمروه فاتحين بالقوة العسكرية الفائقة وبين صنيعه هو، إذ إنه أتاهم غازياً فى عقر دارهم فى لندن، ليثأر مما فعلوا، وينتقم بوسيلة أخرى، وهى غزو نسائهم مع تحفظنا على ذلك. (٢٢)

كما مثلت رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" تعارضاً مع (قلب الظلام) لجوزيف كونراد، ومثلت "ملك الذباب" ، لوليم جولدنغ تعارضا مع روايات الجزر ابتداء "بروبنسن كروزو" الآنفة الذكر، كذلك كانت رومانية" بحر ساركوسا الواسع". وهى فى مجملها وغيرها من الأعمال كانت حريصة على إحياء أصوات مكبوحة ومكبوتة داخل النصوص الأمهات، وعلى ذلك يمكن القول بأنه قد جاء وقت يسمح فيه لثقافات أخرى وشعوب مختلفة بالوجود الإيجابى الفعال، وفى هذا السياق أصبح لزاما على قارئ الرواية أن لا يبحث فقط عما تقوله الأساليب الفنية، بل يبحث عما يختفى وراء هذه الأساليب من الغائب والمسكوت عنه، والقارئ يرفع الأغطية عن المضمر، ويهتم كذلك بالمضمر حين يكون نقيضا ومضادا للعلني.

نخلص إلى القول إنّ أى تعميم تتبناه حضارة ما تجاه الحضارات

الأخرى، ينطوى على نظرة ترتيبية عنصرية تجاه الشعوب والمجتمعات، لذلك يتحمل قارئ النصوص مهمة رفض هذه التعميمات والعمل على تحطيم القوالب الفكرية التى تتمحور حول الصورة النمطية للشعوب المستعمرة، فالإنسان كائن حر وبإمكانه أن يخرق كل ما هو مفروض عليه، لهذا لابدّ من المبادرة إلى التحديد الممكن، ومن ثم التقويم والتجاوز، ويكون هذا بتدقيق النظر فى كل مرايا الآخرين. وفى النهاية يصبح صاحب أية صورة هو صاحب الكلمة الأخيرة، حين يكون حريصا على أن تبقى الكلمة الأخيرة من نصيبه هو.

الخلاصة:

وعلى هذا الأساس ينبغى التحدث إلى الناس باسمهم وبلغة تحمل ثقافتهم، وأن نتصدى للغة قد تمارس قمعا وحشيا تفقد المستعمر صوته الخاص.

والمطلوب هنا هو التعامل بحذر مع منظومات القيم التى طورها المستعمر المتفوق، وجعلت العالم يدور فى قطب واحد، وأصبح لزاما رفض أى تعميم تتبناه حضارة واحدة بعينها تجاه الحضارات الأخرى، والعمل بشكل دؤوب على التصدى لكل أشكال الشقاء والظلم البشريين، باستحضار كل ما من شأنه تفكيك الخطاب الاستعماري، سواء كان ذلك عبر الهوية الخاصة بثقافة المستعمر، أو إعادة قراءة الأعمال الأدبية بطريقة تنصف صوت التابع.

المراجع:

1. ([1]) Daniel Drukman, An Analytical Research Agenda for Conflict and Conflict Resolution" , in Sandole and Merwe (eds). 1993: 25-42, p. 28.
2. ([2]) Robert J. Robinson," The Conflict Competent Organization: A Research Agenda for Emerging Organizational Challenges," in Roderick M. Kramer & David M. Messick (eds.)" Negotiations as Social Processes", Thousands Oaks, London, & New Delhi: Sage Publications, 1995: 186 207, p 100.
3. ([3]) Lewis A Coser," Conflict: Social Aspeets" , in IESS, (1968: 232-236), p. 230.

٤. شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ط ١، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٦م، ص ١١.

٥. نفسه، ص ١٣.

٦. زكي نجيب محمود، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق الدكتور/ شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م، ص١٢.

٧. انور عبد الحميد الموسى، علم الاجتماع الأدبي، ط ١، دار النهضة العربية، بيروت، ٢٠١١، ص ٦٧.

٨. عبد الله العروي. الايديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط٤، ٢٠١١، ص٤٩.

٩. ماريا لويز برنيري. المدينة الفاضلة عبر التاريخ، ترجمة/ عطيات أبو السعود، عالم المعرفة، الكويت، عدد ٢٢٥، سبتمبر ١٩٩٧، ص٤٨.

١٠. ماريا لويز برنيري. المدينة الفاضلة عبر التاريخ، ص ٣٥.

11. http: //fr.wikipedia.org/wiki/lliade. 10/10/2014.
12. http: //fr.wikipedia.org/wiki/Odyss. 10/10/2014.
13. www.cosmovisions.com/textDivineComedie.htm. (10/10/2014).

١٤. ماريا لويز برنيري. المدينة الفاضلة عبر التاريخ، ص ص ١٥ – ١٨.

١٥. تيري ايجلتون. مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة: أحمد حسان، نوارة للترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩١، ص ص ٢١ – ٢٤.

١٦. ادوارد سعيد. العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ٢٠٠٠، ص ٩.

١٧. عن مقال لادوارد سعيد بعنوان: الاستشراق الآن، نشر في صحيفة الأهرام ويكلي، في عدد ٧ أغسطس ٢٠٠٣.

١٨. أرثر ايزبرجر. النقد الثقافي، ترجمة وفاء ابراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص٣١.

19. Fanon, Franz, Black Skin. White Masks in Ashocroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. The post colonial studies reader, routledge, London, 1995, p. 325.
20.) Fanon, Franz, the wretched of the Earth, Translated by Constance Farrington, Penguin, London, 1967, pp: 27-28.

٢١. إدوارد سعيد. المثقف والسلطة، ترجمة محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيـــع، القـــاهرة، ٢٠٠٦، ص ١٣٧.

٢٢. إبراهيم السعافين. تحولات السرد، دراسات في الرواية العربيـــة، ط١، دار الشـــروق، عمان، ١٩٩٦، ص٢٠٥.

«صورة المهمش فى الإبداع»

صورة المهمش العربى فى الإبداع الأدبى

قراءة فى التحولات الشعرية والسردية الروائية الحديثة

د. أحمد عبد القادر الحسينى

كلمات قُبيل البدء (*)

هؤلاء الذين نسميهم بالمهمشين هم:

خميرة القلوب الطيبة، التى بدونها لا يصلح العجين" خيرى شلبى

"أرى أن كل الكتاب - بدرجة ما - مهمشون فى بلادنا.." إيهاب الوردانى

"ما يمكن تسميته بكتابة الهامش هو التجسيد الإبداعى للتمرد الذى ينقض المبدأ الأوحد.. أشكال القمع وألوان التسلط السياسى والتصلب الفكرى" جابر عصفور

اقتراب:

لاشك أن حضور موضوع (المهمشين) فى الإبداع، يُعد أحد الموضوعات الأساسية فى غمرة انشغال الإبداع العربى بقضايا المجتمع فى الوقت الراهن، سعيا إلى تحرير الذات القومية من بعض القيود التى تسببت فى عرقلة نهوضها لأماد طويلة. ولقد كانت صورة المهمش تتسلل بوجل فى الأعمال الأدبية ثم نمت وتطورت حتى أصبحت تستقطب العدسات النقدية ناحيتها بحثا عن قوانين الهامشى فى الكتابة" وتأكيداً لمعنى أن يكون الهامشى أفقاً مفتوحاً من آفاق تجدد الفن بعيداً عن شعائر توثين المركز التى نؤديها صباح مساء"(١)، وعليه سوف نقوم فى هذه الدراسة بإلقاء الضوء على صورة المهمش بقصد تتبعها فى الإبداع الأدبى العربى، من خلال بعض النماذج الدالة على هذه الصورة والحاملة لبعض تكويناتها، فى خطابين من أهم خطابات الإبداع – حسب وجهة نظرى – وهما: الشعرى والروائى؛ بما لديهما من مساحة وقدرة فنية قد تمنحنا الفرصة للقبض على أجزاء الصورة فى أوضاعها المختلفة، وفى ارتباطها بالتحولات التى طرأت على الواقع العربى، وعلى المبدعين أنفسهم فى آن معاً. حيث نفترض أن صورة المهمش فى الإبداع الحديث ما هى إلا

امتداد لمثيلتها القديمة ولكن الاختلاف فى ظروف العصر ورؤى مبدعيه و أيديولوجياتهم.

ولكى نقترب من تحقيق تصور هذه الدراسة، سوف نلجأ إلى الاستقراء التاريخى والتحليل النقدى بحثا عن ملامح وتكوينات صورة المهمش، وستكون هناك محطات لتأمل ذلك عند الشعراء صالح الشرنوبى وعبد الحميد الديب وأمل دنقل وأحمد عبد المعطى حجازى وعيد صالح. فلكل منهم عدسته التى يطل بها على الصورة حتى تتكون الرؤية، أما الصورة فى الرواية فقد بدأت حسب هذه الدراسة، مع قاهرة نجيب محفوظ القديمة [٢] ثم تغيرت فى خبز (محمد شكرى) الحافى [٣] وعادت بتفرد فى وكالة (خيرى شلبى) وأوباشه. لكنها فى النهاية تقوقعت مرغمة – وعن قصد – فى بينات المهمشين الجديدة عند فكرى داود فى جبل (المتعاقدين) [٤] أو حمدى أبى جليل فى (لصوص متقاعدون) [٥]. فكيف تجلت هذه الصورة؟ وإلى أى مدى تمكن هؤلاء المبدعون من تسجيل تفاصيلها فنيا؟ وقبل الإجابة عن هذا التساؤل نقوم بوضع تصورنا على النحو الآتى:

أولا: إضاءة على (الصورة والمهمش):

أ. نحو تحديد المفاهيم (الصورة – المهمش – الاغتراب).

ب– الهامشى واللامعيارى وٌوضعية المهمش المعاصر.

ثانيا: صورة المهمش فى الإبداع الشعرى العربى:

أ- لمحات من صور المهمش القديم (رجوع تاريخى).

ب- ملامح المهمش عند صعاليك الشعر الحديث.

جـ- صورة المهمشين فى القصيدة المعاصرة.

ثالثا: ملامح الصورة فى الرواية العربية:

أ- مهمش القاهرة الجديدة (القديمة).

ب- المهمشون فى ملاحم الجوع المعاصرة.

جـ- صورة المهمش فى الرواية الجديدة.

أولا: إضاءة على (الصورة والمهمش):

أ ـ نحو تحديد المفاهيم (الصورة – المهمش – الاغتراب).

ينبغى لنا تحديد المفاهيم التى سوف نستعملها فى هذا الصدد وبخاصة (الصورة) و(المهمش) لعلهما يضيئان لنا المفاهيم الأخرى التى سنستخدمها ونحن فى سبيلنا لتجميع مكونات (المهمش) فى تاريخه المشهود.

نقصد بـ (الصورة) تلك الفكرة المعبر عنها بالكلمات، وهى بالطبع صورة أدبية، أى متخيل ذهنى تثيره العبارات اللغوية، وترتكز على البعد الجمالى فى علاقة المبدع بالعالم حيث تقوم الصورة سواء كانت شعرية أو روائية" بتحويل الإنسان فى العالم

إلى العالم فى الإنسان، وتجعل الأشياء والأشخاص فى الزمان حوامل لمعايير ودلالات أبدية" [٦].

ولما كان التهميش فكرة فإن المبدع يقوم بتحويلها إلى صورة، لتخرج لنا فى القصيدة مكثفة أو بتفاصيلها الأكثر قربا فى الرواية ولكن ماذا نقصد بلفظة المهمش؟ لتوضيح مقصدنا من هذه اللفظة، نحتاج إلى تأمل العلاقة الكامنة بين المهمش وبين بعض المصطلحات الأخرى المتعلقة بمفهوم (الاغتراب)Alienation.

فى العقود الأولى من القرن الماضى، كان المثقفون الغربيون يعبرون بمصطلح الاغتراب عن تلك الحالة التى ارتبطت هناك بتعقد الحياة إلى الحد الذى أفضى بالفرد إلى الوحشة والشعور بعدم الانتماء. فجاء هذا المصطلح بمثابة أداة كشف وفضح ونقد لكل الآفات الاجتماعية من استبداد سياسى وقهر اجتماعى، وجمود دينى وتعصب بمختلف أشكاله. ولاشك أن هذه الأوضاع بكل قسوتها جعلت الفرد يشعر بالهامشية إلى جانب معانى الاغتراب التى تتمثل فى انعدام القوة، وفقدان المعنى، وفقدان المعايير، والعزلة وأخيرا غربة الذات [٧].

ب- الهامشى واللامعيارى ووضعية المهمش العربى:

كاد الإنسان العربى أن يقع هو الآخر فريسة للاغتراب، لكن سرعان ما ذهب هذا الشعور برحيل الاستعمار، فعاد المثقف العربى (والمواطن) إلى تحقيق حلمه فى التحرر، وأخذت

الشعوب تضع تصوراتها لبناء مجتمعاتها الجديدة، وبعد ذلك وقعت نكسة حزيران فى العام السابع والستين لينكسر الحلم ويشعر المواطن العربى بالاغتراب، كما أصيب العرب جميعا باللا معيارية، حيث شعروا بالتفكك وفقدان التوجيه الرشيد. وظلت الحالة تتفاقم سوءا حتى ضاع الرجاء. ووسط غياب الأمل انقلبت التوقعات السلوكية للأفراد وتحول الاغتراب إلى نوع آخر. بمعنى أن الاغتراب تحول من اغتراب صنيعة المستعمر إلى اغتراب صنعته السلطة فى الداخل وكان نتيجة ذلك، ظهور المثقف (اللا منتمى) و(الهامشى) و(اللا معيارى) بحسب اصطلاحات علماء الاجتماع(٨).

ولم تقتصر حالة اللا معيارية على المثقف فحسب، بل تجاوزته إلى الفرد البسيط، وأضف إلى ذلك ما حدث من إهمال للفئات الشعبية الفقيرة على مستويات عدة، مما تسبب فى خلق ظاهرة ظلت تنمو حتى عرفت بالعشوائيات والبيئات المهمشة ومن ثم أصبحت لفظة (مهمش) مصطلحا يتسع لجموع الفقراء والمسنين الضعفاء، والنساء والأطفال المرضى، ومن هم بعيدون بالكامل أو جزئيا عن العملية الإنتاجية وممن يمارسون نشاطا إجراميا واضحا. فهؤلاء جميعا يقعون خارج النظام الاجتماعى ويتصفون بـ (الهامشية) لأنهم خارج الخدمات التى يقدمها النظام وغالبا ما يسكنون على أطراف المدن وهوامشها فى مساكن متدنية عشوائية ومقابر، ولا يعملون إلا الأعمال التافهة غير المثمرة، وبالتالى

فإنهم لا يحصلون على عوائد ثابتة ويظلون دائما فى مهب الريح (٩).

ألم يذكرنا هؤلاء بصورة المهمشين عند العرب الأقدمين؟ ربما.. ولكن القدماء كانوا من الصعاليك والمكدين والشطار.. إلخ. ولكى نتحقق من الصورة علينا الاقتراب منها بالرجوع إلى الصورة فى الشعر القديم.

ثانيا: صورة المهمش فى الإبداع الشعرى العربى:

أ- لمحات من صور التهميش فى الإبداع القديم.. رجوع تاريخى:

ارتبطت حالة التهميش منذ الجاهلية بالشعراء الصعاليك، عندما واجه الصعلوك سيده مطالبا بحقه فى الحياة الإنسانية، ومعلنا راية التمرد. فكان الصعاليك اللصوص يتعاملون بنبالة إلى حد كبير، ولا يطمعون فى شن الهجمات على القبائل إلا بدافع الحصول على القليل الذى قد يعيد إليهم قدرا من حقوقهم الضائعة[*] وبعد ظهور الإسلام وانتشاره، اتسعت رقعة الخلافة فى ظل الفتوحات وأصبح هناك طبقية حتى بين الشعراء أنفسهم. فهؤلاء فى بلاط الخليفة وأولئك فى القاع فقراء. ومن بين أولئك الشعراء اشتهرت جماعة شعبية أطلق عليها المؤرخون (الشعراء المكدون) [١٠] فكانوا يتحايلون على كسب معايشهم ويمتهنون المهن الحقيرة وأحياناً يتسولون، واشتهروا بين الناس بحرفة

(الكداء) أو (الكدية) وخلف لنا هؤلاء الشعراء (المكدون) أعمالاً تجسد صورتهم، لدرجة أن أحدهم تمنى أن يصبح كلباً، حتى يستطيع أن يأكل اللحم كما يأكل كلب الخليفة. يقول:

فيا مولاى رافقنى بكلب/ لآكل كل يوم مع رفيقى/ أرى القصاب قد أضحى عدوى/ لشؤم البخت والملحى صديقى [١١] كما تتبع بديع الزمان الهمذانى هؤلاء المكدين واستثمر وقائعهم فى تأسيس مقامات شهيرة دار موضوعها حول هؤلاء المهمشين المعروفين بـ(الكدية) وحيل التلصص. كما جاءت أخبار الطفيليين والحمقى والمغفلين والشطار والعيارين تحمل صورة للمهمشين غاية فى الروعة ولكن ليس لدينا متسع لذكرها الآن [١٢]، لأن الأهم من ذلك هو البحث عن صورة المهمش الصعلوك فى الشعر الحديث. وسوف تكون الصورة بارزة فى شعر رجلين معروفين بالصعلكة هما: صالح الشرنوبى وعبد الحميد الديب. فكلاهما عاصر الفقر وعاش الاغتراب وذاق مرارة التهميش حتى قضى نحبه فى نهاية منتصف القرن الماضى.

ب- ملامح المهمش عند صعاليك الشعر الحديث:

يُعد عبد الحميد الديب مثالاً للشاعر الفقير الصعلوك، ولو لم يعش حياة الفقر والصعلكة ما ترك لنا ديوانه الشعرى المتميز والمهم. فكان الديب يشعر بحالة اغتراب شديدة بل أنه فى أحيان كثيرة يهجو الذين يمدون له يد العون وأصبح يكره كل العباد قبيل

وفاته. وكان هذا الشاعر دائماً يمل القيود وبخاصة قيود الوظيفة (الميرى)، فعندما ذهب إلى (الخزينة) فى أخريات حياته، ليتسلم راتبه المالى، وقعت عيناه على من حوله فوجدهم دونه بكثير ويتسلمون أضعاف راتبه. ومن ثم كتب إلى الوزير - الذى أنعم عليه بالوظيفة - أبياتا تحمل هجاء ومديحا يصور فيها وضعيته كمواطن مهمش، يقول:

"جناحى فى ظلالك يستهاض/ وأيامى على ذلى تراض/ وقد شبعتْ من النعمى بطون/ مغلّظة وأقفية عراض/ تجافتْ بى وجوه اليسر ظلما/ وأفرخ معشر فيها وباضوا/ ولم يقنع بعظم الشاة ليث / وقد سبح الذناب بها وخاضوا" (١٣).

أما صالح الشرنوبى، فقد صور لنا حاله والأقزام من حوله يرفلون فى حلل النعمة يقول: "الناس هذا ثوبه سندس/ وذلك يشكو الخرق للخرق/ وبينما تلقى الذى نجمه/ عال دنئ النفس والخلق/ تلقى فقيرا ملء أسماله/ فكر وفن معجز النسق" (١٤) ويقول فى قصيدة تدل على التفاوت الطبقى الرهيب، وفوز قلة قليلة بالثراء فى مقابل فقر وجوع الأغلبية.

"بشم القوم بالطعام وجعنا/ وعرينا واستمتعوا بالبرود/ وجُهلنا وعلموا أن يرونا/ فى حماهم جحافلا من عبيد/ وطنى مصر كيف أحيا عليها/ أنا فلاحها حياة الطريد/ وبنو الطين يحلمون مع الليل/ بنجوى أنثى ورنة عود/ همهم فى الحياة أن يقتلوا الشعب/

ويلقوا آماله فى اللحود" [١٥].

هكذا كان الصعلوك الحديث يعبّر عن صورته بقلمه كما لاحظنا فى شعر الشاعرين، وحملت الصورة أنين وطن كان يعانى من الفساد فى ظل الاستعمار وأعوانه قبل الثورة. لكن السنين تمر ويزداد التهميش وتتطور الصورة لنجد الشاعر ليس من بين الصعاليك ولكنه يحمل قلمه ليصور هؤلاء، وأحياناً يطرح بالصورة سؤالا فتتجلى صورة المهمش بالتلميح إلى مفرداتها الواقعية فى مداورات شعرية تحسب لأصحابها على نحو ما سنرى.

جـ - صورة المهمشين فى القصيدة المعاصرة:

يقدم أحمد عبد المعطى حجازى فى (مرثية لاعب سيرك)[١٦] صورة المهمش من خلال سؤال الصورة. إلى متى سوف يظل حال أمثال هذا اللاعب المحترف ريشة فى مهب الريح؟! ففى هذا العالم المملوء أخطاء، لا ينبغى لهذا المهمش أن يفعل إلا كل شئ صحيح وبدقة.. يقول حجازى (مطالبٌ وحدك ألا تخطئا/ لأن جسمك النحيل/ لو مرة أسرع أو أبطأ/ هو، وغطى الأرض أشلاءً! /.. فى أى ليلةٍ ترى يقبع ذلك الخطأ) وكما كانت صورة هذا اللاعب تثير الرثاء عند (حجازى) سوف يقدم (عيد صالح) مرثية صامتة لشخص جاء من العشوائيات، فيرسم لنا صورته المتحركة كما سجلتها الـ (كاميرا) الخفية.. فعندما أبصره

الشاعر وجده كالعادة (كان يحدث نفسه/ ويحدث للمارة والشرفات/ يحنى قامته/ يلتقط القاذورات/ كادت تسحقه إحدى العربات المجنونة/ لم تأخذه الصدمة/ وتبسم كالنائم فى حلم ومضى يخطو فى تؤده/ لوح بيديه الناحلتين/.. وغاب) [١٧].

لكن الشاعر أمل دنقل سوف يثأر لكل هؤلاء الضعفاء ويحاول أن يمنحهم حقوقهم المقدسة فى (العهد الآتى)[١٨]. فالأرض الحسناء تتطيب للفقراء. وكلما أعطوها الحب أعطتهم هى النسل والعزة والكبرياء. ومن هنا لابد من قلب المسألة وإبدالها من المهمش إلى (المهمِش) (بضم الميم الأولى وكسر الثانية) فيصير الإقصاء واقعا على فصيل من الأغنياء، ويصبح هذا هو قرار أمل (قلت لا يسكن الأغنياء بها. الأغنياء الذين/ يصوغون من عرق الأجراء نقود زنا.. ولآلى/ تاج وأقراط عاج.. ومسبحة للرياء [١٩].

هكذا تجلت صورة المهمش فى الشعر، يميزها الصوت (أقصد الإيقاع) الذى صاحبها منذ نصوص الصعاليك الأوائل. أما السرد الروائى فسوف يكون له مع الصورة شأن آخر. حيث يوجد اختلاف طبعا بين هذه الصورة (الكلامية) والصورة السردية فى الرواية. فهذه الثانية سوف تكون حية متحركة وواقعية؛ لأنها تحتوى على شخصيات وأفعال وزمان ومكان، وتقوم على رسم عالم واقعى له مقوماته المتوازنة وله ترابطه السببى.

كما تتميز الصورة هنا بأن كل المستويات القولية - بما فيها الصور الكلامية - تعمل على التعبير عن المضمون وتتوجه كلها إلى رسم الصورة. وعلى الجملة، فهى موضوع الرواية وتشكيل فنى للحكاية عن طريق اللغة [٢٠].

وبناء على ذلك، يمكننا النظر إلى صورة المهمش فى الرواية وتتبع مراحلها.

ثالثا: ملامح الصورة فى الرواية العربية:

لاشك أن البيئات المهمشة فى القرى والأحياء المدنية الفقيرة، كانت محط أنظار الروائى العربى لفترات طويلة، لكن الاختلاف سوف يكون فى الصورة التى رسمتها الرواية للمهمشين فى مراحلها السابقة، والصورة التى ترسمها لهم الآن. لأن المسألة - كما سيتضح لاحقا - ترتبط فى جوهرها بالرؤى المتباينة وفقا لتباين الأيديولوجيات واختلاف مرجعياتها. وكأن صورة المهمش لا يمكن لنا رؤيتها إلا كما أرادت لنا الرواية، حيث تكمن خصوصية الفن وفرادته. أو بتعبير (ألتوسير) "إن ما يجعلنا الفن نراه هو الأيديولوجية التى ولد الفن منها، ويسنحم فى مياهها، الأيديولوجية التى يحرر الفن نفسه منها بوصفه فنا ويلمح فى الوقت نفسه إليها" [٢١]. ومن أجل تتبع الصورة سوف تقتصر على نماذج روائية أشرنا إليها فى صدر هذه الدراسة، لعلها تعبر عن المهمش عبر مراحل التحول الاجتماعى والفنى فى آن.

أ- مهمش القاهرة الجديدة (القديمة):

قدم نجيب محفوظ صورة للتهميش فى مصر خلال رحلته الإبداعية الثرية ويكفينا منها نموذجان محفوران فى ذاكرة القارئ العربى إلى اليوم. أقصد شخصية محجوب عبد الدايم فى (القاهرة الجديدة) [٢٢] وشخصية حميدة ومعها الزقاق بأكمله فى رواية (زقاق المدق) [٢٣] ولقد ارتبطت هذه الشخصيات بالقضية الاجتماعية والسياسية فى تلك الفترة التى حددت زمن الحكايتين (القاهرة والزقاق) بثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضى.

تنحدر شخصية محجوب إلى أصول ريفية فقيرة، تركت هذه الأصول أصداءها فى قرارة أعماق هذه الشخصية، وشكلت سلوكها حتى النهاية المحتومة. الأمر الذى جعل محجوب يرفع شعار (طظ) باعتباره أصدق شعار لهذه الشخصية. وهذا أمر منطقى. فكيف يعيش هذا الهامشى فى مجتمع طبقى لم يوفر له قوت يومه، أو النقود الزهيدة ليبتاع كتاب اللاتينى (وهو كتاب جامعى)؟!، وكيف له بمقاومة الجوع الذى بات يهدد جسده وعقله! [٢٤]. يطل محجوب حائرا متعجبا لكنه".. حث خطاه وألقى على ما حوله نظرة غاضبة وبصق على الأرض باحتقار كأنما يناصب الدنيا العداء"[٢٥].

ويمتد التهميش عندما يبسط الجوع جناحيه على (زقاق المدق) بأكمله. فيعرض لنا المؤلف نفسه لوحة فنية لما يدور بأحد أزقة

القاهرة القديمة خلال الحرب العالمية الثانية. وتبدو كل شخصية – فى الرواية– تحمل بداخلها مأساة تفوق طاقتها. لعل أبرز هذه الشخصيات هى حميدة.

تبدو هذه الشخصية وقد تملكتها رغبة جامحة إلى الثراء والعلو، ومن أجل ذلك كان بوسعها أن تفعل أى شئ. وفعلا أخذت تدوس كل شيء. وكذلك فعل مثيلها الطبعى حسين كرشة. أما الشيخ درويش فكانت مأساته مع وزارة المعارف المصرية التى همشته بالاستغناء عن خدمته. فانقطع رزقه وتحول إلى جائع. كما شمل الجوع شخصيات أخرى مثل (الدكتور البوشى وزيطة صانع العاهات وأخيرا عباس الحلو). لقد طحن الفقر جميع أهل الزقاق لتكتب نهاية هؤلاء المهمشين. فتسقط حميدة ويقتل عباس الحلو ويسجن البوشى وزيطة. ويصبح الشيخ درويش مجنونا رسميا. وكأن الزقاق بات زقاق التهميش لحد الموت، فى فترة زمنية عصيبة كانت قد قضت على (الشرنوبى والديب) كما سبق. فكلهم فى هم التهميش (شرق).

هذا وتتوالى الأعمال الروائية تباعا، لتجلى صورا عديدة فى بيئات أخرى خارج القاهرة المحفوظية، فيسجل يوسف إدريس صورة رائعة فى (الحرام) [٢٦] ويسعى الشرقاوى إلى فضح الإقطاع وممارساته مع فلاح (الأرض) [٢٧]. ويذهب فتحى غانم إلى قرية من قرى الصعيد الجبلية فى الأقصر ليحقق مع أهل الجبل.. وتتحول الصورة فى رواية الجيل اللاحق عند البساطى

وأصلان وآخرين ليأخذ التهميش مكانه فى القاهرة مرة أخرى مع (مالك الحزين) [٢٨] فى حى شعبى صوره إبراهيم أصلان ببراعة. ولا يوجد مساحة تتيح لنا تناول كل هذه الصور الآن. وعلينا أن ننتقل فى عجالة إلى رواية السيرة الذاتية وبخاصة رواية (الخبز الحافى) التى تجاوز بها الروائى المغربى الحدود لتصبح محطة مهمة فى رحلة المهمش العربى المعاصر.

ب- المهمشون فى ملاحم الجوع المعاصرة:

يسلط محمد شكرى عدسته الروائية على المهمشين، فيجعلهم الموضوع الذى تدور حوله الرواية/السيرة. مما جعل بعض النقاد يصفونها بـــ (ملحمة الجوع) [٢٩]. وآخرون يعتبرونها" باروديا للسيرة الذاتية العربية فى زيها الرسمى الأنيق" [٣٠] المهم أنها تناولت فترة تاريخية معتبرة من فترات تشكل المجتمع المغربى تحت سيطرة الاستعمار الأسبانى الفرنسى (من ١٩٣٥ إلى ١٩٥٦م). وتشمل (الخبز الحافى) سنوات الطفولة والمراهقة لشخصية بطلها. وهى الشخصية التى ستقوم بسرد الوقائع والمشاهدات التى عاصرتها فى أثناء التجوال فى شمال المغرب، والتنقل شرقا إلى (وهران) الجزائرية فتعرض لنا الشرائح المعدمة فى المجتمع المغربى بصراحة غير معهودة من قبل فى الرواية العربية.

ويتجلى الراوى كصعلوك يستمتع "بالنوم فى الدروب صحبة

المتشردين أو وحده" [٣١] ويتذكر شخصية أبيه فيحليها شخصية مشوهة قامعة وأنها السبب فيما حدث لشخصيته فيقول: "دخل أبى.وجدنى أبكى على الخبز. أخذ يركلنى ويلكمنى" [٣٢]. وبالبوح الصريح يعرض محمد شكرى أمام القارئ، التعاملات الجنسية الغرائبية، لدرجة أن الجنس أصبح متداخلا فى النص الروائى بمهارة فنية، فاستطاعت الرواية فضح هذه التجارة والممنوعات التى كانت تشكل الهيكل الرئيسى للاقتصاد المغربى فى تلك الفترة. ففى المرة الأولى التى اصطدم فيها البطل بالمشاهد الغرائبية صادف رجلا أسبانيا يريد اصطحاب شكرى فى سيارته لجولة قصيرة و(عملية غريبة) وبعد الذهاب والانتهاء من العملية وقع الراوى فريسة للسؤال الاستنكارى: "إن النساء كثيرات. لماذا هو الإنسان لوطى؟) [٣٣]. ثم أضاف ساخرا "حوالى خمس دقائق (يعملون) خلالها للواحد ويعطونه خمسين بسيطة.. حرفة جديدة تضاف إلى الحرفتين الأخريين: التسول والسرقة" [٣٤]. ولعل هذا المضمون الجرئ هو الذى جعل (الخبز الحافى) صوت المهمشين القاضح للمسكوت عنه، وتمثيلا لقضية المجتمع المغربى والعربى فى آن. وكأنى بهذا البطل المغربى يتواصل فنياً مع أسلافه العرب المشارقة ممن أشرنا إلى صورتهم سابقاً، ومن ثم تفردت (الخبز الحافى) فى نوع حكائى عرف بالنوع الشطارى وهو أسبانى متأثر بألف ليلة وليلة، وبأدب المكدين العرب لكن جديد الخبز الحافى يتجلى فى تحول البطل وتميزه بالنهوض دون اللجوء إلى (التسلق والانتهازية) لحظة واحدة.

حتى أصبحت الشخصية فى نهاية الرواية شخصية جديدة بما امتلكته من وسائل الكشف والإدانة، وأن ماضيها البغيض لم يكن خطيئة فعلها إنما الذى فعلها وتسبب فيها آخرون. ولا يملك البطل إلا عبارة ختم بها موقفه كله: "لقد فاتنى أن أكون ملاكا" (٣٥).

وفى السياق نفسه، سوف يصعد الروائى المصرى خيرى شلبى، ويظل يفاخر بتاريخه الحافل بالتهميش وشخصيات المهمشين حتى أصبح "كبير الحكائين المصريين وأحد الصعاليك الكبار ونموذجا للمثقف والكاتب الذى خرج من رحم المعاناة اليومية للمصريين" (٣٦). كما تتميز الشخصية الروائية عنده بالترحال المضنى، فلا تفتأ تعانى هى الأخرى من الاغتراب والتهميش والجوع سواء فى ترحيلة (الأوباش)(٣٧) أو فى (صهاريج اللؤلؤ) (٣٨) أو (وكالة عطية) (٣٩) وقد يطال الحال (منامات عم أحمد السماك) (٤٠) ولكى تتكشف لنا ملامح المهمش عند هذا الكاتب المذكور، يكفينا الوقوف على أبرز الشخصيات فى عملين من أعماله: (الأوباش) و(وكالة عطية).

على الرغم من استدعاء رواية (الأوباش) لترحيلة يوسف إدريس فى روايته المشهورة (الحرام)، فإن خيرى شلبى سوف يقرب عدسته السردية من عالم التراحيل لتبدو حالات الاغتراب والفقر فى صور من التهميش ليس لها مثيل. فهؤلاء جميعا كانوا يكدحون فى رضاء تام، حتى ولو لم يصلوا لدرجة تضعهم (فى

معزة ساكنى الإسطبل – البغال – السابقين) [٤١]. فكانت" شراذم الأنفار (الفلاحين) الملقاة على أكوام الردم، رجال ونساء وأطفال، يتسربلون فى خرق لونها لون الأفق الرمادى القاتم الكئيب". وهم دائماً غرباء "ليس لهم فى هذه الدنيا بيوت" [٤٢]، وكذلك الأموات" ليس لهم مقابر"[٤٣]. الأمر الذى أثقل كاهل (طلعت) وهو من الشخصيات المحورية، فيظل يتساءل فى حيرة" ماذا يفعل مع جثة جده وجثث الأنفار: دياب وصالح وإسماعيل وغيرهم من بلدياته؟" ولم ينقذه من السؤال إلا صوت أحد الفلاحين وهو يرشد الترحيلة إلى (الوسعاية). فهى مكان غير مملوك لأحد، ولا يريد أن يملكه أحد من أهل البلد. وبالتالى فهو المكان الذى يصلح لدفن هؤلاء الأموات. وأن (البطر عليه فعل لا يرضى الله)[٤٤]. لكن يحضرنا الآن سؤال: لماذا يظل هؤلاء الأحياء (الأموات) فى هذه الحال، دون البحث عن سبيل آخر، أليست أرض الله واسعة؟!

عندما يخرج المهمشون فى رواية خيرى شلبى بحثاً عن الأمل فى المدينة، قد لا يجدون خيرا من مكان (وكالة عطية). لعلها المتسع الذى رحب بالراوى بعد أن صحبه شخص من سكانها يُدعى (محروس)، ليقابل صاحبها (شوادفى)، وهو لص ومجرم محترف، انتزع ملكية الوكالة من عطية ثم سن لها قوانين خاصة به، خضعت لها فيما بعد كل شخصيات الوكالة: محروس وزناتى والراوى وزينهم العتريس وقطيطة ودميانة و(وداد) الغجرية.

يقدم خيرى شلبى عالم المهمشين - فى الرواية - بماله وما عليه وذلك في صور فنية، وتقنيات سردية مكنته من تمرير الأشياء الجسيمة (والقبيحة أحيانا) ببساطة، حتى تدفقت الأحداث على لسان الشخصيات فى تفاعل عجيب تنظمه حركة الزمن منذ بداية الرواية إلى نهايتها أو نهاية الوكالة التى أغلقت على يد الذى فتحها. وكان من بين شخصيات هذا العالم الغريب ثلاثة من النسوة: قطيطة ودميانة القرداتية والغجرية وداد. ولنا معهن وقفة.

تمتهن كل واحدة منهن مهنتين كسائر سكان الوكالة فـ(قطيطة) تقوم ببيع الحلوى للأطفال أمام المدارس نهارا ثم تقوم في الليل بعمليات السرقة. ولها حيلها البارعة فى هذه المهنة، كالحيلة التى أسكرت بها الدجاجات قبيل سرقتها. ومع ذلك فهى لا تحب الشر أبداً[٤٥]. لأنها ليست كـ (دميانة) القرداتية. تبدو دميانة، فى صورة المرأة المهمشة التى تبحث عن حقها بالقوة. يذكر الراوى أنها من (النور) بالنون المشددة والواو المفتوحة - قضت على أزواجها الخمسة ومع ذلك تراها ثابتة. ويصفها الراوى طويلة بائنة الطول وعجيزتها (تملأ زكيبة) وتمتلك فخذين يشبهان فخذى الجمل. وعند العّراك (تهزم بلدا بحالها) [٤٦]. لكن هذا كله لا ينفى كرمها الملحوظ فى إقْراض المحتاج لحين ميسرة.

أما شخصية وداد فهى مخلطة من الغجر والبدو والنور، ورثت - كما تقول الرواية - جمالا وحشياً ومهارة فى فن الرقص. تستثمر

جمالها ومهنتها فى مساعدة اللصوص، وكانت لا تتورع عن ارتكاب أفعال النور: فهى تسرق وتدخن الحشيش مثلهم. ولكنها رغم ذلك كانت تعف جسدها وتشترط على من يرغب فيها أن يفعل ما يريد فى الحلال وبشرع الله (٤٧). ولكن كيف تجمع هذه الشخصيات كل هذه المتناقضات فى وقت واحد؟

أظن أن هذه الخصال التى خلعها خيرى شلبى على شخصيات الوكالة ليست غير صناعة فنية، نبعت من تعاطف المؤلف مع المهشمين لأنه يتبنى قضاياهم إلى درجة جعلته يصفهم بخميرة العجين تارة .و(بطمى النيل تارة أخرى) (٤٨). وكأنه فى ذلك أقرب إلى بعض أصحاب الواقعية الذين يعتمدون فى رواياتهم على تبنى الرؤية الإصلاحية ولكنها غير معلنة هنا على أية حال.

جـ- صورة المهمش فى الرواية الجديدة:

أما الرواية الجديدة - عند كتاب التسعينيات - فسوف ترسم صورة للبينات المهمشة ليس من سبيل الدعوة إلى تيسير سبل الحياة، وإنما الرغبة فى معرفة تلك الأماكن بما هى عليه بعيدا عن إصدار أحكام للقيمة، ومن ثم سوف يتحاشى الروائى التورط فى الهم السياسي، ليكرس جل اهتمامه لمفردات الحياة اليومية فيتحول اليومى والعادى والذاتى إلى موضوع للرواية. بمعنى أن كل الممارسات التى كانت تبدو تافهة أمام نظر الكاتب الواقعى من قبل أصبحت الآن فى محل الاهتمام عند الكتاب الجدد، وباتت

المقولة الفاعلة فى الوقت الراهن بتعبير الروائى (سيد الوكيل) هى "هنا و الآن"(٤٩).

(المتعاقدون):

فموضوع رواية فكرى داود (المتعاقدون) يدور حول تجربة بطلها عبد البديع الدمياطى معلم اللغة العربية خلال عام قضاه فى إعارته للعمل بالعربية السعودية، فكان من أسود الأعوام التى مرت بها حياة تلك الشخصية مما جعل عبد البديع يمحق كل أثر يذكره بهذه التجربة، لأنه أدرك هموم الترحيلة وقسوتها فى جبل الديرة (ديرة العنود) كما جاء فى الرواية. ولم يوقظه من غفلته قبيل الرجوع سوى موت إحدى الشخصيات الثانوية فى الرواية وهى شخصية سيد المنصورى، العامل المهمش الذى "ذهب إلى آخر الدنيا ليفتح بيتا – كما يقولون– فإذا ببيته المفتوح ينغلق" (٥٠).

يقدم فكرى داود نماذج المهمشين من خلال رسم صورة المعلمين المتعاقدين مع وزارة التعليم فى هذا القطر العربى، وقد أصابهم الجبل بالتهميش والاغتراب لدرجة جعلتهم يموتون معنويا، فهم يرضون بالهوان إلى أقصى مدى حتى أصبحوا جميعا – كما يقول سرحان المتعاقد – "أوراق شجر جافة فى يوم عاصف" (٥١) ويشاركهم فى هذا القدر التافه أولئك الرجال (المحارم) الذين جاءوا فى صحبة زوجاتهم المعلمات المصريات فى مدرسة

البنات. فكان هؤلاء يظهرون أمام الراوى وهم يرتدون "ملابس مقبضة ويمشون مشية ثقيلة الخطو، محملة بالانكسار" (٥٢). كل ذلك زاد من هامشية البطل، واغترابه، فأخذ يسافر فى رحلات جدلية (أى مناجاة ذاتية على المستوى التقنى) - بدلا من قسوة هذه الرحلة الجبلية متسائلا عن السر وراء صبره على هذا الهوان.. وماذا يجبره هو - ذاته- على مواصلة تلك المسرحية؟ ولكن يبدو أن عبد البديع لم يعد يعرف عن نفسه شيئا غير أنه يشبه سمك (القرموط) الذى يحتاج إلى العيش وسط الماء العكر (٥٣).

ويبدو أن هذه الشخصية كانت محملة بالهامشية قبل سفرها. وحكايتها هى الحكاية نفسها التى دفعت العامل سيد المنصورى للسفر. فالأب هو الذى يتحمل كل شئ وعبد البديع لم يكن قد حقق شيئا يذكر، حتى أولاده الصغار لا يزالون فى كفالة أبيه فى مصر، ولم تحقق له ثقافته ولا كتابته للقصص مليما واحدا يجعله يشعر بالوجود! (٥٤).

وأظن أن موت سيد هو موت البطل المهمش فى هذه الرواية، بل هو امتداد الأموات السابقين فى كل تراحيل الزمن الغابر، وإن كانت ترحيلة عبد البديع هنا من النوع الاختيارى. فهو الذى اختار منفاه دون إدراك تلك العاقبة التى رآها أمام عينيه مجسدة فى جثة سي د"منتفخ البدن، متقوقعا كجنين متين، فى بطن أم عملاقه" (٥٥). ويزداد مشهد التهميش قتامة برفض الكفيل

السعودى نقل جثمان المنصورى إلى قريته، لأن ذلك مكلف جدا، وفشلت فكرة جمع التبرعات أيضا حتى توارت جثة الـ (سيد) فى الجبل الغريب. ويهرب عبد البديع بروحه تاركا سؤال الرواية مفتوحا "ترى هل يعود؟". وخروجه هذا سوف يعكس موقفا معارضا لموقف سلفه فتحى غانم فى (رواية الجبل)[٥٦] . فعلى الرغم من كونه محققا بوزارة المعارف وكان رافضا لسلوك أهل جبل الجرنة فى البداية، يشعر دائما بالاغتراب. إلا أنه تعاطف معهم فى نهاية الرواية "ليبقى أهل الجبل فى مكانهم، ويستقبل عمدة الجبل الرئيس الراحل جمال عبد الناصر، ويقدم له التحية" [٥٧]. وهذا موقف أيديولوجى صريح يشير إلى تأثير الثورة على نفوس الكتاب حينذاك، وأن الكثيرين كانوا يعبرون عن مضامين تتفق وتلك المبادئ، وهذا الأمر أقره فتحى غانم نفسه [٥٨].

لصوص متقاعدون:

عند حمدى أبى جليل سوف تتجلى ثقافة المناطق العشوائية فى رواية (لصوص متقاعدون)، ليصبح الحى السكنى الذى أمر بإنشائه عبد الناصر (حى منشأة ناصر) محورا للسرد فى هذه الرواية. ففى المنزل ٣٦ من شارع ١٤، تسكن الحكايات وتصبح حكاية الراوى (المشارك) واحدة منها. فيقوم الراوى الذى يعمل كاتبا وصحافيا، بسرد حكايات هؤلاء السكان وحكاية حى منشأة ناصر أيضا. وهنا سوف يشير إلى السياسة ولكنها إشارة عابر

وساخرة فى الوقت ذاته خاصة عندما يذكر أن هذه المنطقة نشأت بإشارة تاريخية من ذراع عبد الناصر عندما فاجأ العمال وهم يقيمون بشكل دائم فى مصانعهم فأشار بكف يده وقال للمسئولين: ابنوا لهم مساكن هنا!!. وهكذا نشأت منطقة (منشية ناصر) ثم بعد ذلك قطنها العمال وأصبحوا يدا واحدة. ويعرض الراوى حكاية هؤلاء فى حكايات متجاورة، عبد الحليم (أبو جمال) وحكاية ابنه (جمال) عاشق النساء والبانجو، وسيف المخنث صاحب الألف حيلة، ورمضان الشاعر المدرس البسيط. كما تتداخل فى السرد بعض الحكايات الأخرى الجانبية لشخصيات ثانوية مثل حكاية الشيخ حسن صاحب الفضيحة الجنسية فى سوهاج والممرضة الملقبة بالدكتورة، والجار القبطى، واللص عامر.

تعكس هذه الحكايات المتجاورة كما وصفناها، كل أشكال الفساد من خيانة وسرقة وشذوذ جنسى، ورشوة، وتظل الشخصيات تمارس حياتها بالتحايل على الرزق المحدود بكل الطرق. وهى طرق فرضتها هذه الحياة السلبية فى هذا الحى العجيب. ويقوم الراوى بالقفز على هذه الأشواك - ليقترب من محمد شكرى فى خبزه الحافى - برشاقة ويمرر المواقف العادية والشاذة بمهارة، لعل هذه المهارة تقود فى التحليل الأخير إلى تقنيات السرد التى اعتمدت على الحيل (وألعاب الاحتمالات والبدائل) وذلك منذ بداية الرواية حيث يعلن "الموت هو أحد البدائل المطروحة أمام الواحد دائما كوسيلة سهلة للخلاص من خطر ما.." (٥٩) وكذلك وسائل

المسرح الملحمى عند بريخت الذى يكسر الإبهام بالواقع فى الحائط الرابع، من أجل إدخال القارئ فى اللعبة (٦٠) وجعله مشاركا فى صنع مصائر الشخصيات. ولضيق المكان لا يمكننا الدخول فى تفاصيل هذه التقنيات، لأننا سوف نعرض سريعا لواحدة من حكايات (اللصوص المتقاعدين)، ولتكن حكاية الراوى نفسه كواحد من المهمشين فى هذا المكان حيث تتميز شخصيته بالترحال أيضا والاغتراب، لأنه من أصول بدوية فى صعيد مصر جاء ليقيم فى هذا الحىّ السكنى بالقاهرة. وكان قد مرّ بمرحلتين فى أثناء رحلته: المرحلة الأولى عندما ترك البدو ليعمل فلاحا. والثانية عندما نزح إلى المدينة ليصبح أحد أبنائها المهمشين. ويتذكر سيرة أبيه البدوى فيصفه - متهكما - بالفشل دائما، حتى وهو يعمل فى وظيفة خفير نظامى. ثم ينقل صورة هذا الرجل كما وصفته أم الراوى (كان أبوك دائما يرفع يده من على الكسبانة ويضعها على الخسرانة) (٦١). وكأن التهميش بات حالة تصاحب هذا الراوى كما صاحبت الراوى عبد البديع الدمياطى فى الرواية السابقة.. بيد أن المكان هنا فى رواية حمدى أبى جليل أصبح تاريخيا وحمالا لأيديولوجيته المجسدة فى تكونه سياسيا واقتصاديا، ليكون العالم من منظور هذه الرواية - كما يقول (شعبان يوسف) "هو العالم الذى نراه وليس العالم هو الموجود الأنطولوجى" (٦٢).

وهكذا كانت الروايتان امتدادا لمسألة التعامل مع صورة

الاغتراب والتهميش التى شاهدنا بعض جوانبها سابقا، لكن هؤلاء المهمشين الجدد اهتموا بثقافة اكتشاف العشوائيات ليس غير.
فهل اكتملت بهم الصورة؟

كلمة الختام:

استطاعت هذه الدراسة إلقاء الضوء على صور من التهميش فى الإبداع الأدبى، حيث نظرت إلى الخطابين: الشعرى والروائى فى ارتباطهما بالتحولات الاجتماعية والمتغيرات السياسية التى طرأت على الواقع العربى منذ أربعينيات القرن الماضى. فعن طريق الاستقراء التاريخى والتحليل النقدى للظاهرة، توصلنا إلى بعض الملامح المكونة لصورة المهمش العربى فى النماذج المختارة (سواء كانت شعرية أو روائية) من زوايا رؤى مختلفة، استندت إلى أيديولوجيات أجيال مبدعيها فى التعاقب المستمر. وبالتالى فقد تجلت صورة المهمش فى الأدب الحديث بوصفها امتداداً لصورة سلفه القديم، حيث وجدنا صورة المهمش الصعلوك فى حلته الجديدة – الملونة بهموم العصر – عند الديب والشرنوبى تأتى بمثابة إعادة إنتاج للصورة التى كانت متجلية فى شعر صعاليك الجاهلية وعند الشعراء المكدين فى عصور الخلافة الغابرة.

لكن القصيدة المعاصرة (سواء فى الشعر التفعيلى أو قصيدة النثر)، سرعان ما تخلصت من آثار هذه الصورة، لتسجل ملامح

أخرى جديدة، مجردة من الحمولة السياسية المباشرية. فنرى أحمد عبد المعطى حجازى يرثى المهمش لاعب السيرك، كما يقوم عيد صالح بتسجيل صورة للرجل البسيط جامع القمامة فى عادته اليومية، وليس على القارئ إلا تأويل الصورة بعد أن صنعها الشاعر وفق عدسته المعاصرة لإنتاج الدلالة.

ولم يختلف الحال كثيرا مع الرواية الحديثة إلا فى التفاصيل، تلك المرتبطة بطرق استعمال الصورة فى الخطاب السردى. فتطورت الصورة من نموذج المهمش (محجوب عبد الدايم، وحميدة الزقاق) الدال على المأساة الاجتماعية والسياسية، إلى صورة بالحجم الكبير لملحمة الجوع فى رواية الكاتب المغربى محمد شكرى. لتصبح (الخبز الحافى) صورة المهمشين بامتياز، فتفضح المسكوت عنه فى الواقع المغربى (والعربى)، وتفتح الباب لنوع من الكتابة أمكن تسميته بـــ (كتابة الهامش). وعليه وجدنا العم خيرى شلبى (هو الآخر) محترفاً هذه الكتابة فيأتى بصور المهمشين فى جل أعماله لتؤكد جميعها على تنامى وامتداد صور الشطار والمكدين فى أزياء سردية معاصرة.

أما الرواية الجديدة فقد آثرت تسجيل صورة البيئات المهمشة بمعزل عن السياسى والأيديولوجي، الذى لم يعد مجدياً، فقامت بتسجيل الصورة بدافع معرفى وهو الاهتمام بثقافة اكتشاف العشوائيات الجديدة. ولا تزال مسألة التهميش مفتوحة تستقطب إهتمام الأبحاث التى تستخرج مكنوناتها فى أفق الإبداع المتجدد دائما.

هوامش الدراسة ومراجعها:

(*) توثيق كلمات قُبيل البدء:

- خيرى شلبى، القاع والمكان ونبالة الطين!، فصول، ع٦٠، صيف - خريف ٢٠٠٢ ص٢٦٩.

- إيهاب الوردانى، الكاتب المهمش بين النشأة وإشكاليات الفعل، المؤتمر الأدبى (١٢) إقليم شرق الدلتا الثقافى، دورة محمد الشهاوى - المنصورة، ٢٠١٣ م، ص٦٦.

- جابر عصفور، زمن الرواية، الهيئة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ١٩٩٩ ص٣٧٨.

(١) المرجع السابق، ص٣٨٠.

(٢) نجيب محفوظ: القاهرة الجديدة، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٧٣م.

(٣) محمد شكرى: الخبز الحافى، دار الساقى، بيروت، ط ٦، ٢٠٠٠م.

(٤) فكرى داود: المتصاقدون، كتاب اليوم، ع ٥٣٧، ديسمبر ٢٠٠٩م.

(٥) حمدى أبو جليل: لصوص متقاعدون، القاهرة، دار ميريت (د.ت).

(٦) حسن حنفى: عالم الأشياء أم عالم الصور، فصول، ع ٦٢، ربيع رصيف ٢٠٠٣م ص٢٥

(٧)، (٨) محمد عاطف غيث: قاموس علم الاجتماع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩م، ص٢١.

وأيضا: أحمد عبد القادر الحسينى، الموقف الفكرى وقضايا المجتمع عند فتحى غانم، وأثرهما على البناء الروائى عنده، ماجستير مخطوطة، كلية الآداب جامعة الزقازيق، ١٩٩٢م، ص٤٤، ٤٥

(٩) على فهمى: العشوائيات والحياة الاجتماعية، كتاب الجمهورية، يوليه ٢٠٠١م ص٧٩

(*) انظر: يوسف خليف، الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى، دار المعارف، ط٣، ١٩٧٨م ص٢٦ وما بعدها.

(١٠)، (١١)، (١٢) محمد عبد الحميد خليفة: الفقر.. مظاهره وادبياته فى تراثنا العربى، مجلة الثقافة الجديدة، ع٢٧٣، مايو ٢٠١٣م، ص٣٠، ٣١.

(١٣) ولد عبد الحميد الديب عام ١٨٩٨م وتوفى عام ١٩٤٣ وله ديوان شعر مهم ولمزيد من التوثيق انظر: - عبد الرحمن عثمان، عبد الحميد الديب حياته وفنه، دار المعارف ١٩٦٨م.

- حامد أبو أحمد، معوقات الإبداع، مجلة المحيط الثقافى، ع١٥، يناير ٢٠٠٣م ص٥٥

(١٤)، (١٥) ولد صالح الشرنوبى عام ١٩٣٩م وتوفى عام ١٩٥١م ولمزيد من التفاصيل انظر: حامد أبو أحمد، مرجع سبق ذكره، ص٥٣، ٥٤.

(١٦) أحمد عبد المعطي حجازي: الأعمال الشعرية الكاملة، دار سعاد الصباح، ١٩٩٣ م، ص ٣٩١.

(١٧) عيد صالح: خريف المرايا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨م، ص ٨١، ٨٢.

(١٨)، (١٩) امل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة العامة لقصور الثقافة (د.ت)، ص ٢٨٩.

(٢٠) عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة، مكتبة الآداب، ط١ القاهرة، ٢٠٠٦م، ص١٤٨، ١٤٩.

(٢١) محمد العبد: الصورة والثقافة والاتصال، فصول، ع٦٢، ربيع وصيف ٢٠٠٣م، ص ١٤١.

(٢٢) نجيب محفوظ: القاهرة الجديدة، مصدر سبق ذكره.

(٢٣) نجيب محفوظ: زقاق المدق، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت

(٢٤)، (٢٥) نجيب محفوظ: القاهرة الجديدة، مصدر سبق ذكره، ص٥٦

(٢٦) يوسف إدريس، الحرام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الاسرة.

(٢٧) عبد الرحمن الشرقاوي: الأرض، دار النشر هاتييه، القاهرة، (د.ت)

(٢٨) إبراهيم أصلان، مالك الحزين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ١٩٩٨م.

(٢٩)، (٣٠) فاتحة الطايب، التجاوز المؤسس، (الغربة لعبد الله العروي، والخبز الحافي لمحمد شكري، ومجنون الحكم لسالم حميش نموذجا)، كتاب الرواية، قضايا وافاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨م، ص ١٦٠.

(٣١) محمد شكري: الخبز الحافي، مصدر سبق ذكره، ص٧٢.

(٣٢) المصدر نفسه، ص٩.

(٣٣) نفسه، ص١٠٦.

(٣٤) نفسه، ص١٠٧.

(٣٥) نفسه، ص٢٣٨.

(٣٦) انظر: محرر مجلة ضاد، اتحاد كتاب مصر، ع٥، ربيع ٢٠١٣ م، ص٦٨ وما بعدها

– عمر شهريار (أنس الحبايب) مجلة الثقافة الجديدة، ع٢٥٤، نوفمبر ٢٠١١م.

(٣٧) خيري شلبي: السنيورة وقصص أخرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

(٣٨)، (٣٩)، (٤٠) عناوين روايات خيري شلبي.

(٤١) خيري شلبي: الأوباش، مصدر سبق ذكره، ص١٤٩.

(٤٢) نفسه، ص٢٠٠

(٤٣) نفسه، ص٢٠١

(٤٤) نفسه، ص٢٠٣

(٤٥) انظر: خيرى شلبى، وكالة عطية، دار الأحمدى للنشر، القاهرة، ١٩٩٩م ص٨٧.

(٤٦) نفسه، ص١١٣، ١١٤

(٤٧) نفسه، ص١٨١ وما بعدها.

(٤٨) أنظر: خيرى شلبى، القاع والمكان ونبالة الطين، فصول، مرجع سبق ذكره، ص٢٦٩.

(٤٩) سيد الوكيل: مدارات فى الأدب والنقد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ثقافة القاهرة، ط١، ١٩٩٧ م ص – ص٤٩ – ٥١.

(٥٠) فكرى داود: المتعاقدون، مصدر سبق ذكره، ص١١٢، ١١٣.

(٥١) المصدر نفسه، ص٤٠.

(٥٢) نفسه، ص٤٦، ٤٧.

(٥٣)، (٥٤) نفسه، ص٨٦.

(٥٥) نفسه، ص١٣٥.

(٥٦) فتحى غانم: الجبل، روايات الهلال، يوليو ١٩٦٥.

(٥٧) المصدر نفسه، ص١٦٧، ١٦٨.

(٥٨) من نص تعليقات فتحى غانم، على رواية الجبل. ولمزيد من التفاصيل، انظر: أرشيف القصة المصرية (فتحى غانم)، مجلة القصة، ابريل ١٩٨٨م، ص١٣٤.

(٥٩) حمدى أبو جليل: لصوص متقاعدون، مصدر سبق ذكره، ص٤.

(٦٠) إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف بمصر (الطبقة الأولى) (د.ت)، ص٧٩.

(٦١) حمدى أبو جليل: لصوص متقاعدون، مصدر سبق ذكره، ص٧٢

(٦٢) شعبان يوسف: لصوص متقاعدون، حمدى ابو جليل، ولعبة البدائل والافتراضات، فصول، ع٦٠، ٢٠٠٢م، ص٣٨٦.

المهمش والمهمشون.. المبدع والإبداع

(القصة القصيرة عند خيرى شلبى أنموذجا)

محمد عبد الله الهادي

خيرى شلبى (١٩٣٨ -٢٠١١)

ليس غريبا أن تتعدد أوجه خيرى شلبى الأدبية، وأن تتوزع موهبته الفذّة بين مناحى أدبية مختلفة، وأن تتفرد كتاباته عن المهمشين بصفة أساسية ـ هؤلاء الذين يقعون خارج النظام الاجتماعى المصرى ـ بلون وطعم ورائحة مصرية معبرة وحقيقية، وكأنها ماركة مسجلة لمنتج فرعونى قديم، قادر على البقاء والمنافسة عبر عصور التاريخ المصرى العريق.

والحقيقة أن شلبى/ المبدع كان واحدا من هؤلاء المهمشين

المصريين، فقد عايشهم فى المقابر وعشوائيات الصفيح وأطراف المدن والقرى والأسواق والوكالات.. ألخ، وظل قادرًا كفلاح مصرى حكاء وفصيح أن يعبر عنهم بإبداعاته وكتاباته الأدبية التى قدمها للأدب العربى الحديث عبر مشواره الأدبى الحافل. وظل متفردًا فى الكتابة عنهم، بالقياس لكُثر آخرين خاضوا فى نفس الحقل، وقد جاء تفرده من كونه" المهمش" الذى عاش بين هؤلاء البشر، "المهمش" الذى عايش أشتاتاً وأنواعا من البشر، لن تجدهم إلاّ فى الحوارى والأزقة الشعبية وعلى تخوم المدن وفى القرى الفقيرة.

"قيل عنه أنه كان حكاء الفئات المهمشة اجتماعيًا وسياسيًا واقتصاديًا وذلك لأنه تناول وعبَّر بصدق وعمق فلسفى عن تلك الفئات ومنها سكان المقابر ومن لا مأوى لهم وعمال التراحيل وفقراء الفلاحين وأصحاب المهن والحرف والمقاهى والباعة الجائلين فقد اقترب منهم بدقة وعبر عن كل آلامهم وآمالهم، وكانت لعوالم رواياته تلك قواعد وقوانين وشروط خاصة لا تعرف الحدود أو المعوقات الإبداعية فى الكتابة مما جعل منها تراثًا غاليًا سيبقى خالدًا على مر السنين ومتداولا بين الناس" (١).

عن نفسه يقول خيرى شلبي:

"أما بالنسبة للمدينة فقد كشفت عن حياة كانت شبه مجهولة تماماً بالنسبة للمجتمع، وهى حياة المهمشين: سكان المقابر، السمكرية،

القهوجية، الجزمجية، النجارون، الحدادون، البلطجية.. كل هذه النماذج لم تكن معروفة كأبطال قصص من قبل، وقد تبوأت عندى منصة الحكي، وتحكى عن نفسها بنفسها"

ولهذا ظلت كتاباته تحمل فى طياتها زخماً خاصا وعبقا مصريا فريدا.

لخيرى شلبى أكثر من سبعين مؤلفا، وما بين حصوله على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٨٠ وجائزة الدولة التقديرية عام ٢٠٠٥، حصل على عدد من الجوائز، ولنتوقف أمام حصوله على جائزة نجيب محفوظ من الجامعة الأمريكية عن روايته "وكالة عطية" (وهي رواية مهمشين بالدرجة الأولى) عام ٢٠٠٣ وهو يقول:

(أرجو أن تغفروا لى إن بدوت أمام حضراتكم مرتبكا، عاجزًا عن التعبير عن مدى ما أكنه من حب وتقدير لجائزة تحمل اسم أستاذنا العظيم نجيب محفوظ مؤسس فن الرواية العربية ومؤسسنا، وعن عميق شكرى وامتنانى لهذه اللجنة الموقرة لأنها رأت أن روايتى "وكالة عطية" ترقى إلى مستوى هذه الجائزة الكريمة، وعن الرهبة التى تتمشى الآن فى أوصالى إذ أقف أمام حضراتكم وفيكم أساتذتى وزملائى وأصدقائى وأبنائي.. وإنى لمقدركم جميعا أجل التقدير، فأنتم مصدر الإشعاع ومنبع الإلهام، ومجتمع الضمير، وأهل الفكر والمكابدة، ولئن كنت قد كتبت شيئا

يعتد به فإن الفضل يرجع إلى شعورى بأنكم قد تقرءونـــه، فـــإذا كان الوجل منكم يعترينى وأنتم وراء قلمى حين أكتـــب، فمـــاذا يكون حالى وأنا أواجهكم؟! على أن شيئا آخر لم أكـــن أتوقعـــه، يسهم الآن فى إرباكي. ذلك هو فوزى بجائزة نجيب محفوظ. فأنا لست مدربا على نيل الجوائز، ولم أفكر مطلقا فى أن أتقدم لأيـــة جائزة طوال حياتي، لاقتناعى بأن الجائزة تفقد معناها وقيمتها إذا نالها من يطلبها. وكنت ولا أزال على قناعة بأنه لمـــن الصـــفاقة و"تخانة" الوجه أن يتقدم مبدع لنيل جائزة أيا كانت قيمتها المادية والمعنوية)(٢).

هو الروائى الذى تفوق في: السنيورة، الأوباش، الشطار، الوتد، العراوى، فرعان من الصبار، موال البيات والنوم، ثلاثية الأمالى (أولنا ولد – وثانينا الكومى – وثالثنا الورق)، بغلة العرش، لحس العتب، منامات عم أحمد السماك، موت عباءة، بطن البقرة، صهاريج اللؤلؤ، نعناع الجناين، صالح هيصة، وكالة عطية، نسف الأدمغة، زهرة الخشخاش، صحراء المماليك، أسطاسية.

وهو رائد الفانتازيا التاريخية فى كتابه: رحلات الطرشجى الحلوجي

وهو المسرحى فى: صياد اللولي، غنائية سوناتا الأول، المخربشين.

وهو صاحب الدراسات والمؤلفات المتنوعة : محاكمة طه حسين:

تحقيق فى قرار النيابة فى كتاب الشعر الجاهلي، أعيان مصر (وجوه مصرية)، غذاء الملكات (دراسات نقدية)، مراهنات الصبا (وجوة مصرية)، لطائف اللطائف (دراسة فى سيرة الإمام الشعراني)، أبو حيان التوحيدي(بورتريه لشخصيته)، دراسات فى المسرح العربي، عمالقة ظرفاء، فلاح فى بلاد الفرنجة (رحلة روائية)، مسرح الأزمة (نجيب سرور) وغير ذلك.

وهو أيضا صاحب العديد من المجموعات القصصية موضوع البحث.

الكثيرون من النقاد تناولوا أعمال خيرى شلبى الروائية بالنقد والتحليل، خاصة فيما يتعلق بالقضية الرئيسية التى تتميز بها أعماله، قضية المهمشين. والحقيقة أن أعماله الروائية طغتْ بكل ما نالته من شهرة وذيوع وانتشار على منجزه المهم، الذى لا يقل بأى حال من الأحوال عنها، وهى القصة القصيرة، والتى تناولت بنفس القدر وربما أكثر نفس قضايا المهمشين.

وبالتوقف عند محطاته القصصية القصيرة التى كانت تبدو وكأنها استراحة الحكاء القرارى لالتقاط الأنفاس، نجد المجموعات التالية:

"صاحب السعادة اللص ـــ المنحنى الخطر ـــ سارق الفرح ـــ أسباب للكى بالنار ـــ الدساس ـــ أشياء تخصنا ـــ قداس الشيخ رضوان ـــ عدل المسامير ـــ تقليب المواجع ـــ ما ليس يضمنه أحد"

"فى القصص القصيرة لخيرى شلبى سوف تلتقى بالعديد من المهمشين الذين التقيت بهم فى رواياته، فى عشوائيات المدن والقرى، وسوف يسردون لك حكاياتهم باللهجة نفسها التى يتكلمون بها بعضهم لبعض أو لأنفسهم، وهذه سمة من السمات المميزة لروايات خيرى شلبى وقصصه القصيرة على السواء، ولكن نزعة الحكى القوية فى روايات خيرى شلبى تتراجع قليلا أو كثيرًا فى قصصه القصيرة ربما خضوعا لقانون القصة القصيرة التى يقول عنها الناقد وكاتب القصة الإيرلندى فرانك أوكونور فى الصوت المنفرد إنها الأدب الخالص، يعنى الذى لا يحتمل الثرثرة أو الغنائية التى يمكن أن تحتملها الرواية، ويقدم أوكونور نموذجا مقتبسا من حياة بارنيل ومن قصة ج.د. سالينجر للإيجاز الذى ينبغى أن تكون عليه القصة القصيرة فيقول:

إنها قصة زوج مخدوع يسأل تليفونيا أعز صديق له عن زوجته التى تأخرت فى الخارج، دون أن يشك للحظة فى أن الزوجة موجودة فى فراش أعز الأصدقاء هذا، ويسرّى أعز الأصدقاء عنه بطريقة جافة، وأخيرا يتصل الزوج المخدوع مرة أخرى، ذلك الرجل الطيب الذى ربما خجل من اعترافه المتسرع، وربما من إزعاجه لصديقه، ليقول له إن زوجته عادت إلى المنزل مع أنها كانت لا تزال فى الفراش مع عشيقها. فالقصة القصيرة باختصار هى التى تُحدث أعمق الأثر بأقل قدر من الكلمات. وحين نلقى نظرة طائرة على القصص القصيرة الموزعة فى

مجموعات خيرى شلبى القصصية، لعلنا نلاحظ أن هذه القصص يمكن أن تتوزع بين ثلاثة مستويات: مستوى يستجيب لشروط القصة القصيرة كما حددها أكونور وتستحق أن يقال عنها إنها الأدب الخالص ــ ومستوى يحاول الاستجابة لشروط القصة القصيرة، ولكنه يقع فى غواية الحكى الآسرة عند خيرى شلبى فتبدو القصة القصيرة وكأنها جزء سقط سهوا من رواية كان يكتبها خيرى شلبى ثم لم يستكملها لأى سبب ــ ومستوى ينجح فيه خيرى شلبى فى أن يوظف نزعة الحكى فى خدمة شروط القصة القصيرة، حيث يصبح الحكى أدبا خالصا لأنه يُجسِّد لحظات صحو ذاكرة مقموعة لم تجد طريقًا للنجاة من عصف الألم سوى النسيان" .(٣)

خيرى شلبى يحكى كما يكتب ويكتب كما يحكى وأظنه لا يتوقف أثناء كتابته أمام ألفواصل الصارمة للنقاد أمام الأجناس الأدبية، فالقصة لديه تكتب نفسها، وتخرج كما هى مشبعة بروح الحكاء المصرى ابن التراث الشعبى بكل مفرداته وطرق سرده وطقوسه، فلا يتورع عن استخدام الكلمة العامية مع الفصحى طالما تكون فى موضعها المؤثر فى الحكي، وهى لا تحصى ولا تعد فى كل صفحة من صفحات قصصه، وأظنه تفرد بلغة سرد خاصة به تجمع بين الشفهى والمكتوب وبين المحكى والمقروء للخيال الشعبي، لغة ميزت أعماله عن الآخرين والتصقت به كماركة مسجلة باسمه، فالمهمشون يسردون حكاياتهم بنفس

اللهجة التى يتكلمون بها مع بعضهم. كما برع فى رسم شخوص قصصه بقلمه رسمًا بارعا، مستخدما أساليب الوصف بكلمات مقتصدة وعميقة الدلالة تجسد الشخصية بمظهرها الخارجى وسماتها الداخلية، ولا غرابة فى ذلك وهو أستاذ فن البورتريه فى النص القصصي.

"وأتصور أن الروائى يفترض لرسم شخوصه ما يشبه الدائرة المقسمة إلى أربعة أجزاء:

١- المظهر الخارجى من ملامح عامة وتقاطيع، ويتضمن أيضا اختيار الملابس.

٢- التكوين النفسى أو ما فطر فى الشخصية من صفات، وما اكتسبته من خبرات.

٣- البيئة المحيطة بالشخصية: النسب والمنشأ والعمل والثقافة.

٤- التحولات التى قد تطرأ على بعض الشخوص وتطور حياتهم.

وحين يحدد المبدع تلك الأجزاء ويحرص على وضع خطوطه الرئيسية وظلالها بكل جزء تكتسب شخوصه هذه الحياة الدافقة التى أشرت إليها، تكتسب حيوية أن تتجسد أمام القارئ وتشاركه الحياة" .(٤)

***

وسوف نستعرض قصص واحدة من مجموعاته وهي "سارق الفرح" (ه) التى صدرت فى طبعتها الأولى عام ١٩٩١م، وتضم بين دفتيها ١٦ قصة قصيرة تتوزع كما أشرنا سلفا بين المستويات الثلاث السابقة.

قصة "سارق الفرح":

قصة "سارق الفرح" الموسوم بها اسم المجموعة وهى السابعة فى الترتيب بين القصص، نتوقف كثيراً أمام تلك المفارقة العجيبة فى الزمن الرديء، الفرح المقام لـ "عوض" على ابنة العم" بيومي" فى إحدى عشوائيات القاهرة.. مجموعة عشش على هضبة تلال زينهم المواجهة لجبل المقطم، وكل هذه الزينات، يساوى تماما ثمن فردتى حذاء مستورد خاص بأخيه "مطر" طبّال الراقصة سرقها وباعها بمساعدة ابن خالته، ولقد تحولت هذه القصة القصيرة لفيلم سينمائى ناجح من إخراج داود عبد السيد. ترصد القصة هؤلاء المهمشين وكيفية تحايلهم على لقمة العيش، عندما لا يتوانون عن اتباع كل الطرق المشروعة وغير المشروعة للحصول على النقود، حتى لو سرق الأخ حذاء أخيه المستورد..

القصة طويلة نسبيًا أيضا، متعددة الشخوص، تهتم كباقى القصص بالحياة السفلية لعشوائيات القاهرة، الحياة شبه المجهولة للمجتمع المصري.

قصة "سامبو":

أول قصة بالمجموعة، "سامبو" ذلك العبد الخادم العنيد، "وهو من عبيد العماروة أبا عن جد، عمره فوق الأربعين بقليل، لكنه رفيع، سنار، طفلى الملامح، حاد النظرات، فى عينيه بريق دائم يشرح كل أعماله وأقواله، أم أنه يمزح؟ رغم أنه لا يمكن أن يمزح فى بعض الأفعال والأقوال وإلاّ طارت رقبته، فإن أسياده لابد أن يستوضحوه كلما تكلم قائلين: "بذمتك ودينك؟ جد؟" (٦). والحقيقة أن اكتشفت أن القصة لها أصل شعبى يتم تداوله بين العامة فى الأحياء الشعبية والقرى دلالة العناد الغبى فى المواقف التى تستدعى ذلك، وقد كتبها خيرى شلبى دون أن يشير لهذا الأمر بشكل ومضمون آخر تصرف فيه كمبدع ليكتب قصة قصيرة تنتهى بموت سامبو نتيجة إصراره حتى النهاية على أن (البطيخة تشقق بالمقص لا السكين).

وتفسيرى لهذا الأمر إقراره الضمنى فى حوار معه بما يعنى استفادته عامة من القصص الشعبى وتوظيفه فى قصصه، حيث يقول:

"على المستوى الفنى أحييت فن السيرة الشعبى بشكل حداثى مستفيدا من منجزات فن الرواية فى العالم، تمثل هذا فى رواياتي: الشطار، العراوي، ثلاثية الأمالي، وكالة عطية، وغيرها.. ومن الناحية الموضوعية قدمت إسهاما عن القرية المصرية يعد إضافة

لما أنجزه يوسف إدريس والشرقاوي، ولعلى انفردت بتقديم قاع القرية المصرية الذى نشأت فيه وكنت جزءا منه" (٧).

قصة "طبق الأرض":

وفى قصة "طبق الأرض" تتبدى العلاقة بين مالك الأرض وعامل الأجرة، يقول الراوي: "كل زملائى الأنفار يحبون العمل فى أرض عائلة الجوابر، هذا مابان لي، من يوم ما اشتد عودى فكبرت على نقاوة اللطع من أشجار القطن وعلى الجرى وراء حمار السباخ، وصرت أستطيع الشغل فى العزيق وشتل الأرز وتطهير المصارف وجمع القطن وحش البرسيم.. وكل هذه أعمال تحتاجها أرض الجوابر" (٨).. بطل القصة يعمل يوم ويتبطل أيام ككل المهمشين أمثاله الذين يعملون فى اقتصاد الظل بلا أية حقوق أو قوانين.. لكنه رغم قسوة الجوابر فى معاملته هو وأقرانه الأجرية، إلاّ أنه يفضل العمل عندهم، ذلك أنهم دون غيرهم يقدمون وجبة إفطار لهم. يقول له صاحبه عن كبير الجوابر وقسوته:

"وإذا لم يعجبه عزيق أحد يخطف الفأس منه ويريه الشغل على أصوله، وعندما يرد الفأس يضرب صاحبه بيد الفأس على دماغه" (٩).

يصف خيرى شلبى ببراعة طابور الأجرية خلف كبير الجوابر الراكب حماره فى طريقهم لمكان العمل بين الحقول كطابور

أسرى يساقون لمعسكر اعتقـــال.. وعنـــدما يصـــلون يـــؤمرون بالتراص أمام قناة أرضها طرية للإفطار، وتوزع عليهم الأرغفة، ويقوم الحاج سالم جابر، شقيق كبير الجوابر، بحفر حفر صـــغيرة بكعب رجله المشقق الجاف أمام كل نفر لتكون بمثابة طبق فـــى الأرض يوضع فيه مغرفة عدس..

"صحون إيه يا جدع؟ نعمل سفرة؟! أنا سأعمل لك صحونا ربانية" (١٠).

قصة "العروس":

وفى قصة "العروس" نتجول مع بائع سمك سرِّيح، يحمل "الجنبة" على كتفه ويمشى مناديا على أسماكه، لكن الجديد فى هذا اليـــوم هو أن الصياد الذى يبيعه السمك، وضع له مع البيعة سمكة كبيرة وزنت وحدها أربعة كيلو وربع، يصفها البائع بالعروس "الفرحـــة دوَّت فى صدرى أول ما وقعت عينى عليها بين يـــدى الصـــياد، سمكة بنية كالعروس المَجلوة".. ومع مضى الوقت بالنهار وفشله فى بيعها لأول مشتر، نتمنى من حبَّات قلوبنا أن يوفق فـــى بيـــع العروس.. أجمل سمكة لديه، يفشل فى بيعها وتظل عنده يـــومين آخرين يبيتها كل ليلة فى الماء انتظارًا لفرصة تتيح لـــه بيعهـــا، وعندما يفقدُ الأمل بعد موتها ودخولها مرحلـــة الفســـاد، يفاجـــأ بالرجل الذى رفض هو بيعها له فى أول يوم يوقفه ويلح عليه فى الشراء، فيبيعها له مشترطا عليه أن لا يفاصله ولا يفحـــص ولا

يتشمم فيوافق، يلفها فى ورقه ويعطيها إيّاه بينمــا يفــر بثمنهــا متواريا ومتسللا لداره.

قصة "طق الليل":

فى قصة "طق الليل" تمتزج جسارة ابن الليل، القروى الشــجاع، مع طيبته المفرطة لحد السذاجة، فيتوهم أنه قتل ثلاثة من الجــن بالرصاص عندما أقبلوا عليه ولم يهتموا بتحذيره لهم ولم يتوقفوا فظنهم أشقياء أرادوا النيل منه، وبين تراوحه بين الوهم والحقيقــة يصيبه المرض الذى يقعده فيلجأ أهله أخيرًا للدجالين بعــد فشــل الأطباء، وفى الوقت الذى يوافق فيه أهله على مظالب وشــروط أحد الدجالين المادية مقابل الصلح بينه وبــين الجــن المصــابين بالرصاص، يرفض هو بإباء وشمم رافضا الصــلح تحــت أيــة شروط قائلا له:

"براحتهم يا عم! صلح للصلح أهلا وسهلا أنا خدام!صلح بشروط من أجل مصلحة يفتح الله! أنت نفسك لا ترضاها لي" (١١).

قصة "شق الثعبان":

وفى قصة "شق الثعبان" وهى قصة طويلة تقع فى ٣٧ صــفحة، تبتعد عن شروط القصة القصيرة حيث يستجيب شــلبى لغوايــة الحكى كما أشرنا سلفا، فتتمدد القصة وتبدو وكأنهــا جــزء مــن رواية عن الشخصية المحورية للقصة" البطرانه".. هــذه الســيدة

التى تختلف الآراء حول أصولها ومن أين جاءت؟ والتى تستطيع بالمكر والدهاء من السيطرة الاقتصادية على مجتمع المهمشين بالقرية من خلال تجارتها معهم، الوصف فى القصة مسهب لشخوص القصة – وهم كُثر – استغرق مثلا حوالى الست صفحات عن بنات "البطرانة" الست فقط، كذلك امتداد البعد الزمنى للقصة وتشابكه ليشمل أعمارًا بأكملها، لنكتشف فى نهاية القصة أن "البطرانة" الجميلة التى لا تكبر مع الزمن والتى رفضت الزواج من قبل من كل من تقدموا لها، تتزوج من عم الراوي "عبد الله أفندى رسمال الحمام" بعد أن كتب لها نصف الدار مهرًا، وعندما يعثر الزوج على شهادة ميلادها يكتشف أنها يهودية – بما تحمله دلالات الديانة لدى العامة والمهمشين – فيطلقها، ويتركها مقهورًا ويعود معترفا بخطئه لأخيه "والد الراوي" والنشرتاوى الحلاق – وهما صديقان وعاشقان متيمان بالبطرانة – ذاكرًا لهم بين دموع الندم هذا الاكتشاف، ثم يموت قهرا وكمدا فى الحال.

وفى ظنى أن نهاية القصة غير موفقة وفيها افتعال.

قصة "ديك الجن":

فى قصة "ديك الجن" نمضى مع الشاب الصعيدى النازح للمدينة لأول مرة:

"من يوم ما جاء بى المقاول من بلدتنا فى آخر الصعيد الجوانى

لكى أحرس له عدة شغله التى يتركها هاهنا، لم أنزل إلى هذه المدينة التى كانت فرحتى بالشغل من أجل رؤيتها" (١٢) يعيش الشاب على تخوم المدينة حيث موقع العمل، ويتوق للغوص فى مباهجها ومفاتنها المثيرة التى تخايل عينيه بالنساء اللاتى يعبرن أمامه كل لحظة، فتأكل الرغبة روحه، ويتحين الفرص لإشباع رغباته بأى وسيلة حتى لو اضطر للقتل كما يقول، وعندما تحين له الفرصة لمتابعة فتى وفتاة يختلسان وقتا لممارسة الحب بحفرة بجوار المقابر يهاجمهما بغية الفوز بالفتاة، ويتعارك مع الفتى، وتنتهى القصة بوصول شرطى أمن مركزى للحفرة.. يقول الشاب" رأيت خيال كاب مستدير مضلع يزحف على الأرض"، وتروق اللعبة للشرطى الذى لا يختلف عن الشابين المتعاركين، ومن ثم يستغل الموقف لصالحه، ويعتدى على الفتاة رغما عنها، بينما يواصل الآخران عراكهما.. حيث يقول الشاب الصعيدى عن خصمه منهيا القصة: "والواد يشير من تحتى بذراعه قائلا للشرطى فى لهجة باكية: حاسب الجاكتة يا بن ديك الكلب!"

قصة "أمسيات الفحم الرديء":

فى قصة "أمسيات الفحم الرديء"، وهى واحدة من أجمل قصص المجموعة، نلتقى بعالم المقهى ورواده ومعلميه وطقوسه، وصبى المقهى الصغير فى محاولاته المستميتة لإثبات وجوده ككائن فى هذا العالم الصعب بساقين مرتعشتين، طفل من ملجأ بمسجد أصلان تحلم أسرته بشقة فى المساكن الشعبية بعد هدم المنزل

الذى كانوا يقيمون فيه، الطفل هو عائل الأسرة الوحيد بعد مرض الأب، قائم بأتقه عمل فى المقهى وهو رعاية نار الفحم وتجهيزه من أجل الشيش، والفحم الردئ يعانده عندما يخبو وهجه، ويتحمل سباب المعلم وضربه له طوال اليوم من أجل أن يعود لأمه فى المخيم مساءً بقروش قليلة تستطيع أن تشترى بها الفول من أجل طعامهم. لكنه فى لحظة نادرة لا يتحمل الإهانة، ويرد على المعلم عنتريس صاحب المقهي: "باقول لك ايه.. ما تشتمش" (١٣)، بل ويتجرأ بعد ذلك ويترك المقهى عائدًا للمخيم.. يجد أمه نائمة فيصلى العصر مع المصلين بالمسجد، ويعود ليمر بالمقهى مرة أخرى: "تجاوزت المقهى ببطء متعمد فخرج المعلم بنفسه مناديا عليّ، لكننى بكل استمتاع شوحت له بذراعى فى عدم اهتمام، ومضيت" (١٤).

قصة "الحول" زملاء مهنة يذهبون للعزاء فى زميلهم فيدخلون على سبيل الخطأ معزى آخر. وقصة" قيام الواجب" قصة عبد المعطى أبو حسين القزاز، الشيخ بلا مشيخة وصاحب الخدع والفصول فى البلدة والذى تأتى نهايتة على غير توقع.. وهى قصة طويلة نسبيا تقع فى غواية الحكي. وقصة "العرجاوى عطا" قصة شخصية متفردة كالقصة السابقة، شخص غير عادي، وتجئ نهايته أيضا فاجعة وغير متوقعة وهو يحل خلاف بين أسرتين.

قصة "عدل الطاسة":

وتذكرت الراحل يوسف إدريس وقصته الشهيرة" نظـرة" عندما قرأت قصة "عدل الطاسة".. الراوى ومجموعة أصدقائه يدخنون الحشيش على المقهى، جلسة كيف ومزاج وسطل لعدل الطاسة، مهمشون امتلكوا المال فجأة من سبل شتى.. "السيارات المرسيدس والبيجو والفورد التى يقودها الواد بلية السمكرى والواد سيد خرابة الحرامى والمعلم حنطور تاجر المخدرات والأفندية العائدون مثلنا من الإعارات والعقود طويلة الأجل والمهربون وتجار العملة والتكسجية.." (١٥)، وقبل أن تنتهى جلسة السطل هذه انشق الصمت الكاذب فى الدحديرة عن صرخة تمزعت لها نياط قلب الشارع برمته. ويكتشف الجميع أنها صرخة طفلة وقعت منها طاسة فيها ببريزة فول، وقع الفول وعانق التراب والوحل، ويستهين هؤلاء بصراخ الطفلة لسبب تافه كهذا، ثم داست الأقدام على الفول وأخذت ما أخذت، وارتاعت الطفلة وصرخت، ومرت سيارة على بقاياها وسحقت ما تبقى،.. وتأتى النهاية حيث تنكب الطفلة بيديها تجمع ما تبقى على الأرض من عجينة طينية مشبعة برائحة الفول الساخن وتعيدها للطاسة وهى تكتم بكاءها وتنظر بذعر ثم تمضى لتغيب فى الزحام.

وعن إعجابه بيوسف إدريس قال شلبى: "أحب نجيب محفوظ كله، وأذوب فى هوى يحيى حقي، وأقبّل عتبات يوسف ادريس".

وعلى منوال القصة السابقة تجيء قصص "موقف الغرق" و"المرجع" و"منزلة الشوق" و"الصاعقة".. الأحداث تجرى بين المهمشين إما فى القرية أو المدينة أو تجمع بينهما..

من خلال قصة "موقف الغرق" نتبين حال الدكتور البائس فى المدينة التى لا ترحم، هو ليس طبيباً لكنه دكتور على شاكلة طه حسين!.. وفى قصة "المرجع" نتعاطف مع تلميذ لا يستطيع شراء الكتاب الخارجي "المرجع"، عندما يتحمل توبيخ المدرس له فى كل حصة، زملاؤه يمتلكون الكتاب ما عدا هو، إلى أن ينجح فى توفير بضع قروش من عمل بسيط بالسوق، يشترى به كتابا قديما من زميل يسبقه دراسيا، لكنه فى أول حصة يمتلك فيها الكتاب يتغير مدرس الفصل بمدرس جديد.. وفى قصة "منزلة الشوق" زوج فى حالة اشتياق ووجد شديدين لزوجته المسافرة والغائبة عنه، يشغل هذا الشوق كل تفكيره، وتدفعه هذه الحالة لمتابعة مجموعة كلاب عند عودته لشقته تخطب ود كلبة تطلب العشار.. وفى قصة "الصاعقة" يفاجأ الراوى بأمه تزوره لأول مرة فى المدينة، يحتضنها ويبثها حبه وشوقه واعتذاره عن تقصيره فى زيارتها بقريته، لكننا نفاجأ فى نهاية القصة بأن الراوى تمثل الزيارة التى لم تحدث فى الحقيقة كنوع من الوهم والتمنى وتأنيب الضمير نحو أمه التى ماتت منذ زمن ولم يحضر حتى جنازتها لأن برقية إخوته له وصلت متأخرة بعد ثلاثة أيام.

***

كان خيرى شلبى مغرما بجابرييل جاثيا ماركيز، ويقول أنه يشبهه إلى حد كبير، فإن كان ماركيز قد كتب سيرته الذاتية فى كتابه "عشت لأحكي" فإن خيرى شلبى منذ طفولته وصباه الباكرين وحتى رحيله قد عاش مهمشا ليحكي، حتى صار أعظم كتابنا الحكائين عن المهمشين، يقول:

(دارنا فى قرية شباس عمير مركز قلين محافظة كفر الشيخ كانت لعائلة كبيرة ذات شأن كبير، ربُها أحد كبار موظفى الخاصة الخديوية وعلى وجه التحديد من عمال أفندينا عباس حلمى الثاني. مكونة من طابقين وحافلة بمفروشات كالحة تهرأت بعد موت جدي، كانت مخصصة للضيوف أو للمسافرين وقد ورثها أبى الذى كان أصغر إخوته ففصلها عن الدار الكبيرة التى ورثها أبناء عمومتي وفيهم رجال ونساء أكبر سنًا بكثير من أبى ومع ذلك تلزمهم الأعراف والتقاليد أن يخاطبونى ــ وعمرى آنذاك أربع سنوات ــ قائلين: يا أبي؛ ذلك لأنى أعتبر عما لهم. على يسار دارنا تلك دار عبد الرشيد جعفر صانع الحصائر؛ وكنت مفتونا بعملية صنع الحصائر وأجلس ساعات طويلة أتفرج على عبد الرشيد جعفر ومساعده مصباح وهما مقعيان فوق عارضة خشبية وأصابعهما تتسابق فى تمرير أعواد البردى بين خيوط الدوبارة المشدودة على الأرض. وكان عبد الرشيد جعفر لطيفا جدًا ومغرمًا بمشاغبتى لكى أحكى له ما يدور فى دارنا، فكنت أحكى لهما أشياء غريبة جدا ولا يمكن أن تحدث على الإطلاق، ومن قبيل أن أقارب لنا من بلدة مجاورة جاءونا وفتحنا لهم غرف

الطابق الثانى فصعدوا بالركائب وربطوا حميرهم فى درابزين السلم لصق البسطة الأخيرة، وكنت أشعر بابتهاج ترتعش منه أعطافى حين أراه ومساعده ينفجران فى ضحك صاعق وعميق فتلتوى ملامحهما حتى ليخيل لى أنهما تحولا إلى عفاريت مرحة، فيقشعر بدني؛ لكن وجه عبد الرشيد ينبسط فجأة ويبلع ريقه صائحا: "وبعدين؟" فأتفكر قليلا ثم أقول: "وأمى طلعت للضيوف بصينية الأكل وأبويا قال لها هاتى كمان صينية للركايب! وجابت لهم رز معمر وملوخية وعيش غربال!"؛ ويمسح مصباح دموعه هاتفا: "والحمير غسلت يديها بعد الأكل؟"؛ فأهز رأسى بالإيجاب. ويتصادف أن تكون أمى مقبلة على دار جعفر لقضاء بعض شأنها فيلفت نظرها الضحك الصاخب فتتوقف ناظرة لى فى توجس: "فيه حاجة ولا إيه؟ الولد ده عمل حاجة؟". يقول مصباح: "صدّع دماغنا من الفشر!"، ويضحك؛ فيعلق الشيخ عبد الرشيد فى لطف: "بيحكى لنا عن العزومة اللى عملتوها للحمير بتوع الضيوف! ابنك ده تحفة والله". تأخذنى أمى فى حضنها، تخشى دائمًا أن تصيبنى العين فينكتب عليها القهر مدى الحياة إذ أننى الولد الذى جاء ليفرح أبى فى شيخوخته بعد أربع زيجات خاضها بحثا عن الولد، تفزعها نظرة عبد الرشيد وهو يتحدث عني، فتغيبنى فى حضنها وتربت على ظهرى بحنان وهى تموء مثل قطة: "تعيش وتحكى يا حبيبي"(١٦).

رحم الله أمير الحكى خيرى شلبى بقدر ما منحنا من متعة وسحر وجمال.

الهوامش:

(١) صالح أبو مسلم ـ تقرير صحفى ـ فى ذكرى رحيل هرم الوحدة الوطنية الروائى خيرى شلبى ـ جريدة الأسبوع ٨/٩/٢٠١٤.

(٢) خيرى شلبى فى كلمته عند استلام جائزة نجيب محفوظ من الجامعة الأمريكية ٢٠٠٣م

(٣) الأديب عبد العاطى أبو النجا ـ زيارة لعالم القصة القصيرة عند خيرى شلبى ـ الأهرام ٢/ ١٠ / ٢٠١١م.

(٤) د. أمانى فؤاد ـ البورتريه فى النص الروائى ـ الحوار المتمدن ـ العدد ٤٢١٤ ـ ١٣ /٩٠ / ٢٠١٣م.

(٥) سارق الفرح ـ دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ـ الطبعة الأولى ١٩٩١م.

(٦) المجموعة ص ٦

(٧) مصطفى حمزة ـ تقرير وحوار ـ فى ذكرى وفاة الوتد ـ وكالة ona ـ ٨ / ٩ / ٢٠١٤

(٨) المجموعة ـ طبق الأرض ١٤

(٩) المجموعة ص١٦

(١٠) المجموعة ص١٧

(١١) المجموعة ص ٣٢

(١٢) المجموعة ص٧١

(١٣) المجموعة ص١١٢

(١٤) المجموعة ص١١٦

(١٥) المجموعة ص ١١٧

(١٦) حديث لخيرى شلبي.

بلاغــة المهمّــش

وتحــولات النــوع

محمود فرغلي

تمهيد:

لاشك أن السرد بأنواعه المختلفة هو الأقدر دائما على امتصاص قضايا التهميش وتمثلها خير تمثيل من خلال قدرته على رصد الواقع، بما يستخدمه من تقنيات فى السرد والوصف وتتبع الشخصيات ورصد التفاصيل، والكشف عن التناقضات وتوظيف السخرية والمحاكاة... إلخ، كل ذلك كفيل أن يحفظ للأنواع السردية أفضلية فى رصد قضايا الهامش وتمظهراته المختلفة. حيث برز تيار كبير فى السردية المصرية على وجه الخصوص يتعاطى "مع المهمش وأنواعه بطرائق مستحدثة ليعبر واقعاً جديداً أوجدته التغيرات المجتمعية المتسارعة، لكن هل ظل الشعر

بمنأى عن هذا النوع من القضايا أم أنه توسل بأدواته الفنية وآلياته الجمالية فى الكشف بطريقته الخاصة عن المهمش والغوص فى أعماقه، لتأكيد قدرته على امتصاص التحولات المجتمعية المتسارعة وما يتبعها من تحولات فى النسق الثقافى للمجتمع؟"

هذا السؤال هو الطرح الرئيسى لدراستنا الحالية، حيث يحاول البحث أن يستجلى تمثلات الهامش وفقا لطبيعة كلّ نوع، مع إدراكنا أن قراءة الأدب وفقا لقضايا المهمش والمسكوت عنه قد يمتد ليشمل مساحة زمنية طويلة ومتسعة من تاريخ الأدب عموما، إلا إن ثمة فرقا بين نص يكتب الهامش عن وعى كتابى جمالى جديد ومغاير، وآخر تسرب إليه الهامشى بدون وعي، وإنما تسرب إلى نصه بحكم الطبيعة النوعية للأدب، لكونه مشتبكا بالقوى الاجتماعية، متموقعا ضمنها، باحثا عن كل ما يضمن له شق طريقه فى الحياة.

لقد أثبت الواقع أن الأجناس الأدبية تنظر نظرة غير متجانسة إلى المفاهيم، فالشعر عماده الجمال الفنى وطاقاته، فيما يتبنى السرد بناء دوال الواقع أو المتخيل عبر التشكيلات السردية تكثيفا أو تراكما، ويبقى البعد السردى فى الشعر خيارا ممكنا دون أن يكون ضروريا. فخصوصية كل نوع تُرتبط بطبيعته وطبيعة تفاعله مع واقعه، لذلك رأى باختين أن النوع الأدبي" مقولة اجتماعية تاريخية وشكلانية، وأن دراسة تحولاته ينبغى أن تكون

مرتبطة بالتحولات الاجتماعية؛ ولذلك رأى أن الأسلوبية يفترض أن تتحول إلى أسلوبية أنواع أدبية لتدرس النوع فى ضروب تحوُّله ومن ثم تنخرط فى علم الاجتماع، لأن شعرية النوع الأدبى هى فى حقيقتها سسيولوجيا لهذا النوع" (١).

كتابة المهمش وقراءته:

يتسم مفهوم المهمش بتشعباته المعرفية والفكرية والثقافية من ناحية وتباين دواله من حقل لآخر، ومن سياق لغيره، من ناحية أخرى، وهو مفهوم مركب و غير مستقل بذاته، حيث يمثل كينونة اجتماعية كاملة وموقع اجتماعى تضافرت عوامل عدة فى تمظهره، وإذا كان ظهور هذه المصطلح ارتبط بعلم الاجتماع المعاصر الذى أعاد "الاعتبار للفعل الاجتماعي، لأن تاريخ المجتمع لا تصنعه القوى المهيمنة وحدها، باعتبار أن الهيمنة لا تستمد شرعيتها من سيطرة أيديولوجيا الطبقات المهيمنة فحسب، وإنما كذلك من استبطان الطبقات الخاضعة لتلك الهيمنة، لتصبح طرفا مشاركا فى إدامتها" (٢)، والتهميش Marginalization بوصفه مصطلحا اجتماعيا يرتبط بتصور مستحدث مفاده أن الذات المهمش ذات فاعلة ومؤثرة بإمكانها تأسيس ثقافتها وإثبات هويتها، إذ بمكانها تجسيد أشكال من الفعل الجماعى الذى يرقى إلى مستوى الحركات الاجتماعية" (٣)، وعليه فإن المهمش يُقصى بشكل متعمد من نسق إنسانى اجتماعى وثقافى مهمين على الفضاء المكانى والزمانى الذى يتحرك بت الفرد، والمهمش

حاضر ولكنه يغيب عن ذهن المجتمع لأسباب عـدة،، مرتبطـة بالخوف منه، حيث لا يُهمش إلا من يُخاف خطره وقوتـه فـي التأثير، فالوعي لايعزل إلا المهم الذي يرى إنه يزلزل ثوابته.

من الناحية اللغوية تستدعي صيغة اسم المفعول من الفعل (هُمّش) وجود طرفين من/ ما وقع عليه فعل التهميش ومن وقع منه هذا الفعل، الذي يفترض أنه يمتلك آليات ووسائل لتحقيق ذلك وكأن هذا الفعل علاقة بين طرفين يصعب فصل أحدهما عن الآخر، مهما تنوع المجال المعرفي الذي يتم تناول الهامشي من خلاله، ولذا يتمحور الفارق بين الهامشي والمهمش في قدرة الأول على الفعل والاختيار، فلفظة" الهامشيين "كما تقول رجاء بن سلامة" لهؤلاء الذين يختارون الهامش موقعا، ويحاولون إنتاج ثقافة موازية ومختلفة عن الثّقافة السّائدة، ويمكن أن نختار لفظة "المهمّشين"، بصيغة المفعول، لمن لا يختارون أي موقع، بل يجدون أنفسهم ربّما خارج كلّ المواقع" (٤).

وهذه الدلالة تعبر عن الثنائية الأساسية الحاكمة لمفهوم المهمش وهي ثنائية (الهامش/ المركز) تلك الثنائية التي يتمركز حولها حديث الهامش والمهمش، وتأخذ العلاقة بينها طابع الارتباط العضوي، إذ دائما ما يحيل الحديث عن الهامشي والمهمش إلى الحديث عن آخر مركزي يقوم بهذا الفعل أو يحدثه ولا تمثل تلك العلاقة تراتبية على نحو ما يظهر لأول وهلة، إنما هي علاقات صراع وسيطرة، ولكن ليس بالضرورة أن تكون الغلبة فيها

للطرف الأقوى. نقطة أخرى تتعلق بالدلالة اللغوية بالمهمش تتعلق بدلالة الهامش فى التراث حيث تحيل إلى الهامش الكتابى أو حاشية الكتاب المتمحور حول متن يشرحه ويفسره وهو ما يجعله فى مرتبة دون المتن، لكن من ناحية أخرى قد يتحول هذا الهامش نفسه إلي متنا يتطلب هامشا جديد وهكذا تشبه تحولات الهامش والمتن إلى ما يشبه العلاقة بين الهامش والمركز فى التيارات الثقافية والاجتماعية المختلفة حيث لا تعرف العلاقة بين الطرفين الثبات بحال من الأحوال، رغم ما قد يبدو على السطح: وتظل خطورة الهامش أيا كان كنهه رهينة لقدرته على الانفلات والتحرر من قبضة المتن السلطوى لخلق متنه الجديد الخاص. فمكمن الخطورة يتمثل فى تداخل المركز والهامش على مختلف المستويات مكانيا وزمانيا وعلى كل التداخل الاجتماعى والثقافى والاقتصادي" فالهامش ليس ما يوجد خارجا. وليست علاقة الهامش بالمركز علاقة خارج بداخل؛ لسبب أساس، وهو أنّ الهامش لا يوجد فى منأى عن المركز مستقلّا عنه. بل هو دائما مشدود إليه منجرّ نحوه، إلي حدّ أنّنا يمكن أن نقول إنّه هو المركز ذاته فى تصدّعه وابتعاده عن نفسه. فهو ما يشكّل فضيحة المركز، وما يكشف عن خلل ما يدّعيه من مركزية" (٥).

وإن ظل البعد المكانى مجلى أساسيا للعلاقة، حيث "تلازم الهامش بالحافة ومأزق الحدود؛ بمعنى أن الأطراف حتما وجه حقيقى من وجوهه، وإذا كان لطرافة الحافة وحدودها القصية مظهر دال

يعكس بياض المركز وصفائه المفترضين، فإن للمكان عموما تجليه وتأثيره فى الفن" (٦)، ففكرة التهميش فى الاستعمالات المعاصرة الأحدث "تجمع القوة المهيمنة مع الاستعارة المكانية: فأن يكون المرء هامشيا يعنى امتلاك سلطة أقل، وأن يكون على مسافة بعيدة من مركز السلطة" (٧)، فيما يرجع بيل أشكروفت تجربة الهامشية إلى البنية التضادية لمختلف الخطابات المسيطرة"(٨)، "بوصفها إفرازًا حتميًا للتضاد الذى يحكم و يحدد علاقة المرء بالهامش، حيث أن هذا الأخير يتم حصره ضمن موقع اجتماعى معين يمنع نفاذ إلى السلطة ووسائل التمثل والإنتاج، وهكذا فان الهامشى يوحى بتموقع يمكن تحديده بعدم قدرة وصول فرد ما إلى السلطة (٩) وهو ما يكشف عن التباس شديد فى طبيعة العلاقة بين المركز والمتن، وإن كانت طبيعة بناء المجتمعات وتحولاتها المختلفة تفرض دائما وجود الطرفين، حيث يتناسب التهميش طرديا مع استبداد المركز وممارسته الإقصاء بصورة تستدعى من الهامشى المقاومة والعمل على إثبات الذات وتأكيد الهوية، لكن دخول المصطلح إلى معترك الخطاب الأدبى والنظرية الأدبية جعلها يأخذ منحى مخالفا فى القيمة وآليات الاشتغال والفعالية بما كفل لمصطلح الهامشى وجود قارا فى دراسات ما بعد الكولونيالية والنقد النسوى و النقد الثقافي، وكان لذيوع الحديث عن المهمش بتجلياته المختلفة أثره فى تشكل وعى كتابى يتخذ من إبراز المهمش والكشف عن آليات التهميش ومصادره وآثاره، فصارت الكتابة عن المهمش ملمحا أساسيا من

السردية العربية الحديثة، ورغم أن الفئات المهمشة بشتى أشكال التهميش لم تكن غائبة عن سرديتنا العربية بحال، فإن الوعى المتزايد بها، إضافة إلى التحولات الاجتماعية التى طرأت على المجتمع، والتغيرات الديموجرافية لشكل المدن، وتوالد فئات وقطاعات واسعة من المهمشين سياسيا واقتصاديا واجتماعيا؛ شكلت مجتمعة عوامل مؤثرة فى اتجاه كثير من الكتاب إلى التركيز على كل ما هو مهمش مع اختلاف مفهوم المهمش لدى كل كاتب، وفقا للهامش الذى يعيه، سواء أكان جغرافيا أو جنسيا أو دينيا أو سياسيا، باعتبار أن كتابة الهامش فعل مقاومة بالدرجة الأولى تعرى المهمش وتكشف ألاعيب التسلط والهيمنة ومحاولة التدخين المستمرة من قبل المهمش السلطوى لمن هو خارج أطرها وحدودها، وهذا المهمش السلطوى ليس بالضرورة سلطة الدولة ومؤسساتها، وإنما قد يمثل سلطة الكتابة التقليدية.

نقطة ثانية تتعلق باتساع مفهوم المهمش اتساعا كبيرا ترتبط بكونه أبعد ما يكون عن المعيارية، وتفرض نسبيته أن نتوخى الحذر فى الحديث عن بلاغة مهمشين. فالأدب المهمش مصدره الأصلى هامشية كاتبه أو هامشية موضوعاته ولغته، وخروجه عن النسق السائد، ومخاتلة الثوابت. فلم تعد الأدب – وبخاصة السرود الحديثة – يحتفى بالقضايا الكبرى السياسية والاجتماعية أو قضايا الإنسان مع الحب وارتباطه بالآخر، أو قضايا التاريخ...إنما أصبح الوعى بالإنسانية والإنسان وتصوير ضعفه

وانهزاماته هو الموضوع" (٢٠)، وإن شئت قلت الإنسان فى فرديته وبحثه عن ذاته ووعيه بما تتعرض له من ضغوط مستمرة بفعل الوسط المحيط بكل مكوناته. وفي إطار الفردية يصبح التنوع منفتحا والاختلافات عميقة، ومن ثم تتسع إمكانيات التهميش من الأطراف الأقوى فى المجتمع.

ويرى مجدى توفيق أن مفهوم الهامش يحمل معنيين أساسيين:

١- المعنى الاجتماعي الذى تشير فيه الكلمة إلى شرائح اجتماعية مهمشة، وهو المعنى الذى دارت حوله البحوث الاجتماعية، والذى ترددت أصداؤه بين الكتّاب فى حقل الأدب.

٢- المعنى الأدبى الذى قد يشير إلى معان فرعية كثيرة، فالمهمش قد يكون الأديب أو الأدباء أنفسهم، وقد يكون المهمش موضوعات أدبية لايجرؤ أحد على تناوله، وأشهر مايكون ذلك الموضوعات التي تُسمّى بالتابو أو المحرمات الثلاث: الدين، والسياسة، والجنس" (٢١).

وبناء عليه رأى مجدى توفيق أن المعنى الأدبى للهامشية اتخذ ثلاث صور: صورة ذاتية، وصورة موضوعية، وصورة جمالية. تتعلق الصورة الذاتية بذات الكاتب المهمشة. وتتعلق الصورة الموضوعية بالموضوعات المُقصاة عن الكتابة. وتتعلق الصورة الجمالية بعلاقات الشكل، والنوع، والتقاليد، فى إطار الثقافة بوجه عام. يشير المعنى الذاتى إلى ذات مهمشة لها ثلاثة احتمالات : قد تكون ذات الأديب، أو ذات جماعة من الأدباء، أو ذات الأدباء

جميعا والأدب نفسه معهم ضمنا" (١٢)، ويربط مجدى توفيق بين المهمش فى أحد تعريفاته والنوع، فقد" يكون المهمش هو الشكل الأدبي، بمعنى الأدب الحداثى أو مابعد الحداثى الجديد، أو بمعنى الأدب المتمرد على محددات النوع الأدبي، أو بمعنى الخصائص الجمالية المستحدثة غير المألوفة. وعندما ننظر إلى المهمش بوصفه الشكل، أو النوع، ونضعه فى سياق صراعات التطور" (١٣)، وتوفيق ينظر إلى التهميش بوصفه إستراتيجية كتابة، يقصد إليها الكاتب قصدا، وعن وعى بتمرده على الأشكال التقليدية وكسر التابوهات التى عجزت عن كسرها، فهو يجعل من التهميش والمهمشين هدفا لكتابته، وفى هذه الحالة لابد أن تقابل إستراتيجية الكتابة فى المهمش باستراتيجية قراءة من قبل الناقد، وذلك "بأن يتحرى فيه علامات التهميش المختلفة، وهو حينئذ مضطرٌ لأن ينظر فى القوى الاجتماعية المتنوعة التى يصورها النص، ويتأمل مدى هامشيتها، أو تهميشها، فإن لحظ أن الخطاب الأدبى ذاتى اتجه نظرُهُ إلى وضع الأديب نفسه، بوصفه المتكلم الذى يبوح بهامشيته نصا، أو يقاومها نصا، وإن طغت على النص آليات الكتابة التى تجاوز التقاليد السائدة فإن نظرَهُ سيتجه صوب تهيش الكتابة نفسها. وسيكون عليه طوال الوقت أن ينتبه إلى الاستخدامين المختلفين للتهميش: الاستخدام الإيجابى الذى يرى أن المهمش هو المجدد، الفائق، صانع المستقبل، المتخطى للحاضر، المستشرف، الرؤيوي، إلخ، والاستخدام السلبى الذى يرى أن المهمش هو الضعيف، العاجز، المزاح بعيدا عن أفق

النظر، المحرم، المكبوت، وقد يكون المنحرف، المجرّم، المقارب للخطيئة، أو الكافر" (١٤).

ونحن من جهتنا نستطيع أن نحيل هذا التقسيم إلى دوائر تضيق شيئا فشيئا، بدءًا من الخطاب إلى النوع، إلى النص، بمعنى أن ثمة خطابات مهمشة لصالح خطابات الأخرى، وفى هذا الإطار يعانى الخطاب الأدبى بل والثقافى عموما من التهميش مقارنة بخطابات أخرى، وفى إطار أضيق على مستوى النوع الأدبى نجد أن ثمة تراتبية واضحة فى الأنواع الأدبية المحتل فيها للمركز والمهمش منها، وما كان الحديث عن زمن الرواية وزمن الدراما وقضايا قصيدة النثر المشهورة إلا حديث فى إطار ثنائية الهامش والمركز، فإذا ضاقت الدائرة أكثر وجدنا الثنائية ذاتها تحكم النصوص المفردة وما قد تتعرض له من دعاية سلبية وإيجابية، وفقا لطبيعة علاقتها بالثنائية السابقة، ومثاله ما تتعرض له نصوص من أنواع أدبية مختلفة من مصادرة ومنع ومحاولات للتهميش ولا يتم ذلك إلا بناء على ما يتضمنه كل نص من كسر لتابهوات مجتمعية مختلفة. فإذا كان أدب الهامش اتسعت معالمه وتنوعت بتنوع وجهات نظر الكتاب والمبدعين، فإن تنوعا آخر تولد عن اختلاف رؤى النقاد لما هو هامشى فى الأدب. وربما كان الأجدى أن نجمع بين: استراتيجية الكتابة ومحددها الأساسى وعى الكاتب وقصديته، ورؤاه التى يبثها فى حواراته حول نصه، واستراتيجية القراءة من قبل النقاد، وهو ما يستدعى أن يبرز ذلك

المهمش - أيا كان نوعه- بوصف العنصر المهيمنDomination، ورغم الطبيعة الشكلانية لهذا المفهوم فإن نراه يفيد فى نحن بصدده، حيث يمثل هذا العنصر وله علاقة بتحديد النوع الأدبي، باعتباره عنصرا بؤريا للأثر الأدبى يحكم ويحدد ويغير العناصر الأخرى، كما أنه يحدد عناصر البنية (١٥)، إنه بمثابة المكون البؤرى للعمل فني، يحدد المكونات الأخرى ويحولها، فهو يقوم بعملية هيكلة للعناصر الأخرى ويخضعها لقانونه. و قد يكون فكرة أو موقفا أو مفردة ذات طبيعة تعبيرية خاصة، أو انشدادا إلى عاطفة ما تمدُّ نسغ حضورها فى مناحى النص كلها، حتى لا ينأى أى شيء فيه عن تنفس قيمتها" (١٦)، فتنقلات العنصر المهيمن تناظر التحولات التى تطرأ على ثنائية الهامش والمركز، كما أنه عامل رئيسى فى التطور الأدبى الذى هو عملية تناوب بين العنصر المهيمن والعناصر الثانوية، ولذلك نجد أن التغيرات التى تطرأ على العنصر المهيمن قد تجعل منه عنصرا ثانويا، ومن الثانوى عنصرا مهيمنا. وعلى هذا النحو تكون الأنواع الأدبية متغيرة بتغير العنصر المهيمن (١٧)، وربما تناظره فكرة التهميش التى تفسر" التطور بالصراع التقليدى الجمالى الضمنى بين الأشكال المهمشة والأشكال التقليدية الحاكمة أو المهيمنة. وعلى محمل آخر قد يكون أدب المهمشين هو الشكل الأدبي، بمعنى الأدب الحداثى أو ما بعد الحداثى الجديد، أو بمعنى" الأدب المتمرد" على محددات النوع الأدبي، أو بمعنى الخصائص الجمالية المستحدثة غير المألوفة (١٨).

وبناء على ما سبق يمكن القول آن أدب المهمشين لكـــى يصـــلح للاشتغال بوصفه مصطلحا نقديا لابد أن يكون عنصـــرا مهيمنـــا داخل النص ومكوناته الخطابية، وعليه يتوقف ذلك على طبيعــة كل نوع، وفقا لمكونات كل نوع وجمالياته، ومن هنا نصل إلـــى نقطة أساسية أن اشتغال المهمش داخل الشعر يختلف عن اشتغاله داخل السرود المختلفة التى تختلف فيما بينها أيضا فى هذا الإطار وهو ما يستدعى دراسة موسعة. ولعل هذا ما يفسر اقتراب نوع أدبى مثل قصيدة النثر من السرد وفنونه وجمالياته مع الاحتفــاظ بأدوات تبرز شعريته فى آن واحد. حيث ترتبط تجليات المهمش داخل النص بوعى الكاتب والمتلقى على حد سواء، وثمة فــرق بين من يكتب منطلقا من وعى فاعل ليبرز هذا المهمش ويجعلــه فى الصدارة، وآخر يدخل المهمش إلى نصـــه بـــدون قصـــد أو وعي، وذلك لأن المهمش لا يختفى مطلقا، إنه موجود دوما على حواف النص كوجوده الدائم على حواف الحياة.

ومما يلاحظ أن القيمة السلبية- النسبية- لمفهوم المهمـــش فـــى أدبيات علم الاجتماع قد انقلبت إلى قيمة إيجابيـــة لـــدى الكتـــاب والشعراء، وصار الحديث عن المهمش مصدر فخرٍ واعتزاز من المبدعين، فنجد منهم من يتحدث عن أنه كاتب/ شاعر المهمشـــين والباحثين عن الخبز ومن يسيرون تحت الحائط.. إلى غير ذلك من أقوال تكشف عن تحول الدلالة من السلب إلى الإيجاب مـــع دخولها عالم الأدب، إضافة لاعتبار الهامش يحمل قيمة أدبية فى

حد ذاته، تعبر عن خصوصية الكاتب، واستقلاليته عن السلطة، إن كثيرا من تلك الأقوال ينقض بعضه بعضا، خاصة إذا كان كثير ممن يطلقون هذه العبارت يعمل فى الأصل داخل مؤسسات السلطة الثقافية أو يفيدون منها فى عمليات النشر والطباعة. لقد دخلت الهامشية كمفهوم له دلالاته إلى الأدب من باب النقد ولا نستطيع بحال أن ننكر أثر تلك الكتابات فى بناء وعى جديد دفع الكتاب إلى استقصاء أبعاد وآليات التهميش التى تمارس فى مجتمعاتنا ومظاهره التى تند عن الحصر.

١- فاصل للدهشة ومركزية الهامش:

تمثل رواية فاصل للدهشة(١٩) نموذجا متكاملا لرواية المهمشين، بدءا من وعى الكاتب، هذا الوعى تبلور فى معايشته لعالم العشش لشهور، وإفادته من الباحثين الاجتماعيين، حيث يقول: "لدى اهتمام كبير بهذا العالم، أثناء فترة الدراسة كنت قد سكنت فى الكثير من المناطق الشعبية وكنت وقتها اكتفى بالمراقبة من بعيد لكنى كنت اشعر بحميمية أكثر تجاه هذا العالم وكنت مدفوعا بشغف وفضول للتعرف عليه أكثر" (٢٠)، وقد أجمعت الدراسات العديدة التى توقفت أمام الرواية* لكل من.. على اعتبارها رواية مهمشين من الدرجة الأولى، ولكنها لم تفصل القول فى آليات اشتغال المهمش بوصفه عنصرا مهيمنا فى الرواية ومكوناتها السردية، ولذلك سوف نتوقف أمام تلك العناصر فى إطار مفهوم المهمش، وتجلياته المختلفة الممسكة بتلابيب النص من البدء

للنهاية، ولذا كان مسار الشخصيات المهمشة يعبـر عـن عـالم خاص له قوانينه المتمخضة عن قسوة التهميش والفقـر المـدقع والحياة البهيمية التى تعيشها، تلك الحياة التـى تعيشـها مجبـرة مقهورة ولا تشعر بإمكانية الفكاك منها، ولم يقدم الكاتب مفهومـا واحدا للتهميش ينطلق منه، بل إن الشخصيات بهامشيتها ضربت فى طرائق من التهميش الاقتصادى والسياسى والاجتماعى فـى كل اتجاه، كما ضربت فى كسر التابوهات للتعبيـر عـن قسـوة الواقع وخوائه من المعنى، ويستوقفنا فى هذا الإطار أن التهميش، وما يتبعه من فوضى فى العلاقات والسلوكيات التى تصدر عـن الشخصيات هيمنت على النص من البدء للنهاية، وإن برزت على وجه الخصوص من خلال المكونات الخطابية التالية:

فاعلية المكان:

ربما كان المكان أكثر عناصر المتخيل السردى تعبيرا عن واقـع المهمشين والكشف عن فداحة المقارنـة بـين ثنائيـة المركـز والهامش من خلاله، لأن الهامش لا يظهر إلا فى مرايا المركز، وكان التوازى بين التشكل المكانى لكليهما ضرورة فنية للتعبيـر عن الطبقية ومغبة الإقصاء، والتشوهات التـى تلحـق الإنسـان المقهور وما يعتريه من انحرافات سلوكية وفكرية خلقيـة، فـى مقابل آخر لم يصنع هذا الواقع إلا على عينه بأثرته واسـتبداده، فالمكان لا يمكن أن يبقى لا مباليا كما يقول جاستون باشلار، إنما هو "نظام اجتماعى اقتصادى عاطفي، ينظم العلاقات الإنسـانية

فى كل هذه المجالات" (٢١)، وقد انطلقت الرواية بدءا من عنوانها (فاصل للدهشة) بوصفها نقطة فارقة بين عالمين يجسدان الفارق بين المركز والهامش، حيث يحمل الأخير كل ما يدعو إلى الدهشة فهو كما يقول الفخراني "عالم مدهش، متورط فى الحياة أكثر من غيره، أشخاص الرواية لديهم مساحة كبيرة من التجريب ومساحة مدهشة من المشاعر التى يتورطون فيها كالكره والفشل والحقد وحتى الرغبة فى قتل الآخرين" (٢٢).

ورغم محاولة الكاتب عمل توازن يبرز مدى جناية المجتمع على هذه الفئات، يُلاحظ أن المكان المهمش المتمثل فى العشة، والخرشاوية، كان الأكثر بروزا، حيث يمثلان قيمتان مختلفتان، الأول حيث العشة الضيقة الخانقة التى لا تحمل معنى الثبات بل تمثل هامشية الحياة بكل معانى الهامشية، حيث لا توجد خصوصية أو فرصة للتمتع بحسنات الانفراد والوحدة، ومن ثم انتقلت العشة من الهامش الجغرافى والاجتماعى إلى مركزية النص فأصبح لها الصدارة فى تشكيل الشخصيات وصنع مصايرهم، بحيث لا تستطيع تفسير توجهاتهم واختياراتهم إلا من خلاله، وقد برع الفخرانى فى وصف العشش من خلال مشاهده المتعددة للتعبير عن انسحاق الفئات كمشهد طابور قضاء الحاجة ص١٣.

وانفلات العلاقات الجنسية فيها، "حسين تعرف من الممكن لامرأة أن تستقبل فى عشتها الرجال بعد خروج زوجها للشغل"

ص١٢٠. فمن خلال التراص العشوائى للعشش وفقدها لكل ما يمت للتنظيم بصلة تتشكل فوضى العلاقات بين شخصيات الرواية بنفس عشوائية العشش.

"أما الخرشاوية فتعبرعن مكان مهمش آخر ولكن مهمش مقاوم للسلطة فى نظام بنائه بحيث يصعب الوصول إليه، فهو يمثل الهامش الممتزج بالتشظى حيث يقيم تناقضا وانعكاسا لبنية الحكي، ودال الخرشاوية الذى يوحى بالتنافر اللفظى يزيد التباس وتعدد المعنى" (٢٣)، لقد تحصنت الخرشاوية من الحكومة ببنائها الذى لا يسمح للحكومة بالتدخل للقبض على التجار أو لفض المعارك" ص٢٩، ورغم هذا البنية المغلقة للخرشاوية فإنها تدرك أنه لا مجال للفرار من السلطة، ومن ثم تقيم علاقتها بالمركز على أساس عقد الصفقات وتبادل المصالح.

تشكلات السرد والصوت السارد:

اعتمد الكاتب فى بدء الرواية على أسلوب التقطيع والمشاهد البصرية الموجزة وكأنه يحمل الكاميرا متنقلا بين العشش، عشة بدري، وعشة هلال وأمه، وعشة فراولة" باعتبار هذه المشاهد مقدمة أو مدخل لأحداث الرواية، وهو فى كل مشهد يبدأ بجملة حوارية واحدة مقطوعة قائمة بذاتها من شخصية دون أن نسمع حوار مكتملا بين طرفين، باستثناء حوار المخبر وفراولة (ص٩)، والمثير أن كل جملة تشغل منتصف الفضاء النصي، وتقف كعنوان للمشهد، تحمل صورة من صور التهميش

المشهد الأول عشة هلال، هذا المشهد يعبر عن طبقات مركبة من تهميش اقتصادى والاجتماعى والثقافي، وضغط المركز المتمثـل فى شخصية المخبر، هذا الضغط يجعل من المهمش إما مستسلما لمصيره وإما مقاوما ما فى وسعه من المقاومة، لذا يبلغ رد فعله مداه حين يضرب صفيح العشة ويجرح ذراعه يقول هـلال فـى نهاية المشهد: عليا الحرام هاكل وأشرب وأسكر وأكسب فلـوس عصبا عن الحكومة وعن الدنيا كلها" إن الشخصية المهمشـة إذ تشعر بدونيتها وقهرها تمارس القهر على ذاتها محاولـة إلحـاق أكبر قدر من الإيذاء لها وللوسط المحـيط، وقـد اسـتمر خـيط المقاومة مع هلال طوال الرواية محاولا أن يحدث مركزا داخـل هامشيته، وقد تحقق له ذلك فأصبح مركزا للمهمشين من حولـه، لا يصفه حسين إلا بالعظيم ويتحلق حوله فى جلسـات الشـرب، والمهمشون من حوله يزودون عنه الحكومـة ويحمونـه: كـل المقهورين يفتشون بينهم عن بطل شعبي...هـلال هـذا البطـل" ص٢٧، وفى فقرة أخرى يبرز علاقته مـع وجنـات، لنكتشـف طبيعة العلاقة العنيفة المشوهة بينهما التى قوامها الضرب بالحزام أبو توكة، لكنه يصنع مركزا داخل عالم العشش المهمش، بصوته وبصوت الراوي: فيصفه بالبطل الشعبي العظيم ص١٢٢، ويقول فى فقرة أخرى: " هلال لا يريد الخروج من العشش أبد: أنا هنا ملك ص١٢٤، إنه يمثل مركزا جديدا داخـل العشـش هوامشـه حسين وأمثاله ممن ينظرون له بإعجاب وتقدير. فالمهمش إما أن يختار مزيدا من التهميش أو يختار أن يكون مركزا على طريقته.

في المشهد الثانى حيث عشة بدرى كسر جديد لتابو الجنس، ولكن يدخل إليه من مدخل أكثر قبحا وقسوة، فهو جنس مليء بالعنف خال من المودة والرحمة، ملطخ بدم فاسد، حيث يصر بدرى على مضاجعة زوجه الحانص، ليكشف عن معنى آخر للجنس أبعد ما يكون عن اللذة، وهامشية أخرى للمرأة من خلال خيالاته المريضة لصور ممثلات مثيرات، فشخصية المرأة تعبر عن هامشية أكثر عمقا، فحيثما يوجد رجل مهمّش، فإنّ زوجته أو صاحبته غالبا ما تكون أكثر هامشيّة منه.

والمثير أن المشهد كان على مرأى عيالهما، المرشحين لهامشية جديدة أكثر قسوة ومرارة، ويتوسع الراوى فى تتبعه لبدرى فى إطار تابو الجنس وعلاقته المشبوهة، ورغباته التى لا تنتهى مع الذكور والإناث فى طابور الحمام والأتوبيس، وقد اتخذ الراوى من بدرى على وجه الخصوص متكأ ليبرز سقوط عالم العشش فى مستنقعات القذارة والفحش وليعبر عن الصورة البهيمية التى يمكن أن يصنعه التهميش من الإنسان، ليظهر فى صورة البلطجى يجند لاسكات صوت المعارضين، فهو مهمش بإرادته لا يصنع لنفسه مركزا، يظل راضيا بهذه الهامشية المعجونة برائحة المخدرات وسندوتشات عفاشة ومؤخرات النساء.

المشهد الثالث لعشة فراولة وفى مواجهة مباشرة بين الهامش والمركز المتمثل فى المخبرالدهني، وفراولة العاهرة التى تقلب عليها صنوف الرجال فى العشش تجعل من مقاومتها للمخبر

معبرة عن كراهية عميقة لمعرفتها أنه سر ما هى فيه من شقاء: "اتفوو أنا أحبل من كلب ولا ريالتك على جتتي" ص٩، وفراولة مثال للمهمش الباحث عن خروج من هامشيته لمركز آخر حلمها الوصول إلى باخرة الباشا، فسحقت جسمها الكمثرى بالكامل ومرمطته دون طائل" ص٦٦.

هذه المشاهد الثلاثة يسيطر عليها الراوى العليم تأتى فى صورة مشاهدة بصرية متسارعة، يقابلها صوت واحد مخالف فى عشه أخرى لم يعنونها الكاتب وهى عشة حسين، فإذا كان الهامش مؤطرا بالعشة وجدرانها الأربعة، فإن حسين الحالم هو الوحيد الذى يمتلك القدرة على الحلم، ولذا فهو الوحيد الذى يمنحه الكاتب الصوت بضمير المخاطب حيث يتماس الصوتان صوت الراوى وصوت الشخصية. فهو راو ومروى عنه فى الوقت نفسه. فيما يطبق الصمت على بقية الشخصيات، حيث لا تمتلك تلك الشخصيات ماضيا لتسترجعه ولا حاضرا لتحكيه.

وفى مقابل تلك الشخصيات المهمشة تبرز شخصيات تنتمى للمركز تقوم على إدارة الهامش وقهره والتحكم فيه وإخضاعه للعمل تحت سيطرتها وأبرزها شخصية سماح الصحافية، و المخبر ألدهني، والضابط، حيث تخضع الدولة المهمشين للرقابة، بل إنها تصنعهم صناعة، وكان توظيفهم دور من أدوار السلطة، حيث تجد فى المهمشين ضرورة من ضرورات بقائها، فالتهميش تتم صناعته كما تتم صناعة الفقر، وصناعة الأمية، وصناعة المرض.

اللغة وبلاغة المهمش:

استخدم الفخراني مستويات لغوية عديدة، معتمدا علـــى التهجــين اللغوي، حيث اتخذ من اللغة ركنــا أساســيا لــتلمس التغيــرات السلوكية والاجتماعية والصراعات الطبقية والفكرية بمـــا يشـــبه الفوضى التى تقابل الفوضى التى تعيشها الشخصيات، فــنحن لا نجد تفسيرا لهذه المستويات المتعددة من الخطابات إلا فـــى هـــذا الإطار، فقد حرص الكاتب على الكتابة باللغة العادى لغة الشارع أو العشش بما تتضمنه من النابى والقبيح وتشاتم وتلاسن، وفـــى نفس الوقت يرتقى أحيانا ليكتب لغة بلاغية ذات أبعـــاد جماليـــة وفنية واضحة محملة بالمجاز والصورة حيث تناقش شخصـــيات المركز مثل سماح الصحفية القضايا الفكرية فى الـــدين والحيـــاة والوجود. إذ يلجأ المتمشون إلى أنظمة جديدة للتواصـــل يكـــون للاصطلاح فيها المحل الأول، وإن كانت تعيش داخل نظام كلـــى هو اللغة... إن بلاغة المحكومين والمتمشين تتجلى فى الســـخرية من بلاغة الخطاب السياسى وإتباع سلوك لغوى مخالف للبلاغـــة التقليدية، والتواطؤ مع المتلقين لكشف المسكون عنه المستقر فـــى اللاوعى الجمعي (٢٤).

لقد جاءت اللغة الصادمة المثقلة باليومى باعتبارها رداً ومقاومـــة لغوية على خطاب سلطة حيث تمثل لغة المهمشين سلوكاً لغويـــا يبرز فيها الطابع النقدى والمفارقة، وتمثلت فى عدة مســـتويات، لتعكس جماليات الفوضى، لعبثية واقع مشوه"(٢٥).

ولم يكتف الفخراني بهذا النسق اللغوى فى روايته بل إنها تتضمن عدد من الخطابات تجعل من الرواية معتركا لهـا وتقـدم زادا معرفيا إلى جوار الشحن العاطفي، حيث تحول الراوى من نسـق الراوى الذى يحكى إلى الباحث الـذى يشـرح ويفسـر، ويقـدم معارف ومعلومات متنوعة فى مجالات شـتى طبيـة وتجاريـة وفسيولوجية، وشعبية من ذلك:

- تقسيم جسم الأنثى إلى شكلين الكمثريين والتفاح ص٦١.
- أنواع المخدرات ص٢٤.
- أنواع الخمورص٧٦.
- أنواع السواك ص٢٠٩.
- الوصف التشريحى للعضو الذكرى وتفسير اعوجـاج عضـو بدرى ص١١٨.

فالراوى يقوم بدور المنظّر الباحث المشغول بتقـديم معلومـات علمية تفصيلية حول تلك الموضوعات غير منشغلا بالسـرد وإن كانت مندمغة فيه، وهى إن كانت تعطله فـى الحركـة، لكنهـا تضيف بعد جديدا يتعلق بنبرة السخرية التى يتم من خلالها تقـديم تلك المعلومات وتناقضها مع طبيعة الشخصيات التـى لا تهـتم بمعرفة تلك الأشياء وإنما معنية باستخدامها. كما أن هذا النـوع من الخطاب المعرفى المتشح بثوب العلم خفف من غلوائية القـبح اللغوى وبذاءة الخطاب السائد. وإلى جوار هذه المسـتويات مـن اللغة تقف مستويات أخرى تأملية من خلال مونولوجات حسـين

المتكررة وأحلامه المجهضة، ومن خلال أفكار سلوى ومقالاتها الصحفية (قشطات). كما أضاف لتلك المستويات خطابا واصفا يتعلق بعتبات النص المختلفة بدءا من العنوان الذى يمثل نقطة فاصلة مكانيا واجتماعيا بين الهامش والمركز إضافة لعبارة طاغور التى قدم بها روايته، إضافة إلى هامشين صغيرين يسوى فيهما بين الشرطة والحكومة، فى إشارة دالة إلى أن الدولة المستبدة القمعية هى الأقدر على صنع هوامشها البائسة، وتشكيل بؤسهم وفقا لما يخدم مصالحها وانتهازيتها. ولأن بلاغة المهمش تقف على نقيض بلاغة السلطة، فإنها تطوعها وتسخر منها، وهذا ما وجدناه على الباخرة، حيث يتم تطويع قصيدة الأطلال بوصفها مركزا لمقتضيات غناء شعبى مبتذل يعبر عن هامش يصنع بلاغته وفنه الخاص ويسخر من فن المركز.

وهكذا تضافرت مكونات الخطاب السردى المختلفة من أجل إبراز عالم المهشمين فبدت موضوعة الهامش عنصرا مهيمنا يمسك بمختلف تلك المكونات ويشكل بنيتها المتماسكة لتقديم عالم تسوده الفوضى ويحكمه الجنون.

٢ - بلاغة المهمش فى شعر (عماد أبو صالح)(٢٦)

دأبت قصيدة النثر المعاصرة على البحث عن خصوصيتها الجمالية التى تحدث من خلالها قطيعتها مع الشعريات السابقة التى وإن اقتربت من المهمش الاجتماعى على وجه الخصوص،

فإنها لم تفى حق التجربة المهمش بما حرصت عليه من مجازات وجماليات تتناقض بالأساس مع طبيعتها، حيث تضع حدا فاصلا بين اللغة المثقلة بالمجازات والانحرافات والواقع الذى ينبغى أن تعايشه، ولم يعد بالإمكان جمع هذه التجارب فى إطار كلي، أو نظمها فى سلك رابط إذ إن مصدرا من مصادرُ جماليتها يكمن فى تشظيها وتنوع مصادرها المعرفية والجمالية على حد سواء، فنجد على سبيل المثال القصائد التى تحتفى بالجسد وبالأشياء وبفتات الحياة اليومية وشواغلها، للتعبير عن وعى خلاق مغاير فى الشعرية العربية، كما إن والاحتفاء باليومى والهامشى يعبر عن نزعة فردية، كما يطرح عوالم تخص الذات الشاعرة فى إطار رؤيتها للواقع والآخر، من خلال إعادة تشكيل الواقع وفق رؤى خاصه. فقصيدة النثر حين ولت وجهها شطر اليومى والعادى والمهمش كانت تعلن قطيعتها عن البلاغة التراثية المشبعة بالمجاز والصور أو تهميشها، وإنما جاء هذا التهميش لأساليب التراث بناء على اختيار فني، ووعى يقوم على إعادة تشكيل العلاقة بين الوعى والعالم من خلال اللغة.

تقع هامشية (عماد أبو صالح) فى مستويين، على مستوى الذات من خلال حرصه على طبع أعماله بعيدا عن المؤسسة وفى طبعات محدودة، تشى بأنه يختار قارئه، وعلى مستوى الموضوع فيما يتعلق بنصوصه ودورانها فى إطار جماليات قصيدة النثر القائمة على التركيز على (الكائن الصغير) المهمش، ورسم

بورتريهات إنسانية معتمدة على التضـــاد والمفارقـــة والســـخرية السوداء. " (٢٧). ويرتبط فعل التهميش بوعى الشاعر الكتابى وقد تأكد ذلك من مقدمة الشاعر لديوانـــه الشـــاعر مهنـــدس العـــالم (٢٠٠٢) حيث تمثل الكتابة لديه فعل مقاومة لازمة فيقـــول فـــى مقدمة الديوان" لم أختر الكتابة أبدا برغبتي. شأن كل شيء فـــى عمري، عمرى الذى ضاع نصفه دون أن أختار أى شيء برغبة مني" ص٦٨، ويعبر فى فقرة أخرى دالة عن اعتزازه بالهامش فيقول" عش على الهامش، القلب مركز الجسم، واليد هـــامش أو طرف، هو المركز، نعم، لكن مربوط بالوردة، وســـجين داخـــل قفص فى الصدر، وهى هامش لكنها تتحرك بحرية فى الهـــواء والنور.. أنانى ومستبد، وإصابته قاتلة، وهى يمكـــن أن نبترهـــا، كأى هامش" ص٧٦.

فالهمش يرتبط لديه بالحرية والقدر على الفعـــل، لكنـــه يـــرتبط أيضابالضعف والوهن فيما يتسم المركز بالصلف والاستبداد. هذه اليد المهمشة يحتفى بها أبو صالح فى قصيدته (يد):

أحب يدك.

صديقة الأوانى والأكواب والملاعق

الناعمة

من دهان السمن فى الطاسات

الدافئة

من لسعات الطواجن

الراقصة البارعة مع السكين.
ملكة المطبخ.

أحب يدك.
يدك التى لا تكتب
ولا تعزف
ولا ترسم
يدك التى بلا قبلة ولا وردة
بلا مانيكير
ولا خواتم.
أحبها تحديدا
لهذا الوسخ الخفيف
تحت الأظافر.

شِرش الجزر
مغرفة الأرز
صحن القطة
منفضة المخدات
فرشاة البلاط
لوفة ظهري
بطة طشت الغسيل.

وأنا أمشى معك

أمسك بها بقوة

أعرف أنك ستطعمينها،

دون تردد،

لطفل جائع. ص ١٠٨.

تحيل صيغة النفى السائدة فى القصيدة إلى الآخر المضاد المشغول بزينته، ومن خلال تجميل القبح يطرح الشاعر رؤيته التى تقوم مقام المجاز المرسل للتعبير عن الشخصية الأنثوية المهمشة، ومن خلال رأب الصدع بين اللغة والحياة، نستكشف ابتعاد القصيدة عن غنائية الذات نحو غنائية جديدة هى غنائية الأشياء والتفاصيل والمسرودات التى تعج بها دورة الحياة اليومية، وبذلك تتحطم الفواصل ما بين اللغة والحياة، الشعر والسرد، الذات والواقع، ولا يكتفى الشاعر بالعبارة التقريرية، وإنما ينتقل إلى مشهدية سريعة، تعطى معنى آخر للحب يحيلنا إلى نوع من الأثرة فى العلاقة بين الذات المتكلمة والآخر الذى يحبه، الذى لم ينص صراحة إلى طبيعة الرابطة القائمة بينهما، لكن المجاز فى نهاية القصيدة يؤكد على مفهوم الحب القائم على البذل من ناحية، ويجعلنا نعيد حساباتنا فيما قررته الذات فى مطلع القصيدة، إن التركيز على المهمش اليومى والقائم على السطحى من أوصاف اليد وأعمالها، يحقق فيما أرى غايتين: الأولى القطيعة مع أرث طويل من البلاغة التراثية التى طالما احتفت باليد البضة والبنان الرخص، وتعمل على تهميشها لصالح

مفهوم أكثر واقعية وأعمق فى شاعريته، أما الثانية فتتعلق بالتمثيل اللغوى الذى يصل إلى حد التقشف بصورة يُنحّى بها البلاغة القديمة لصالح لغة تخفض بقدر كبير الاستخدام الجمالى لها، مما قد يطلق عليه" تحييد اللغة" ، فلا تبحث عن الشعرية فى المجازات أو الانحرافات اللغوية التى تضع حدا فاصلا بين القصيدة والواقع، وتفقد القصيدة طزاجتها، إذ إنك لو أثقلتها بالخيال خرجت بها عن طبيعتها التى يتوخها الشاعر، واقتصرعلى الأساليب الخبريّة، والعبارات التقريرية محايدة، ذلك أن تقشف القصيدة الجمالي يتوازى مع تقشف اليد ذاتها، لكنها فى الوقت ذاته تحمل من الإنسانية الكثير الذى يكسوها جمالا آخر مغاير، إن الشاعر يمارس تهميشا على مستوى الشكل الذى لا ينفصل عن تهميش آخر يتعلق بمضمون التجربة، لصالح جمالية أخرى مغايرة تزيل الفاصل بين اللغة والواقع والقبيح والجميل. أى أنه يمارس التهميش بمستوييه الموضوعى والجمالي.

وفى قصيدة (أنا كلبك) يمارس الشاعر نوعا من تهميش الذات وتمركزه وهيمنته فى وقت واحد، فى بناء شعرى يقوم على البناء والهدم بين طرفى التجربة :

أنا كلبك.
أهز ذيلى لو تدلليني
أدلّى أذنيّ
حين تغضبين مني

آكل البقايا
من طبقك
و ألحس جزمتك بلساني.
أنا كلبك.
حين أدخلك
لا يمكن لأحد أن يفصلنا
سوى بضربات العصيّ
و الأحجار.

كلبك.
أرقد على البلاط
و أحرس سريرك
لئلا يقلق نومك
حلم
أو قطة
ملاك
أو شيطان.

كلبك
لأمزق لصوص حبنا بأنيابى ص.

تمارس الذات نوعا من التهميش من خلال التبخيس الذاتى بدءا من العبارة الخبرية الأولى، يصف أناه الكلب ذلك الحيوان المكروه فى

الثقافة الإسلامية، ومن المعروف أن الكلاب يحرم اقتناؤها إلا للحراسة، ومن صحيح الحديث ما ورد عن الرسول من أن البيت الذى يدخله الكلب لا تدخله الملائكة" لا تدخل الملائكة بيتا فيه كل" .
كما تضافر بنى الحذف والتكرار فى إبراز التحولات بين طرفى المعادلة الثنائية، ومع تكرار الجملة المحورية مرتين يتأكد فعل تحقير الذات، من خلال ربط التذليل بـــ "لو" فى خلافا للغضب، ومع حدوث الاتصال تتحول العلاقة من الثنائية إلى الأحادية ومن ثم يمارس الشاعر الحذف بالتخلص من الأنا بعد توحدها مع الأخر ومن ثم يكمل الفقرتين التاليتين دون إبراز لتلك الأنا التى ذابت فى الأخر الأعلى، ورغم استمرار نبرة التبخيس إلى قرب نهاية القصيدة إلا إن الطرف الآخر الأعلى لا يقوم بأى فعل، إذ كل الأفعال تسند إلى الذات المتكلمة، حيث يخفى التذلل نوعا من الهيمنة الكورية المكبوتة التى تكشف عنها العبارة الأخيرة التى هى بمثابة بيت القصيد، حين تتحول الذات إلى كلب مفترس، كما يستطيع أن يمزق لصوص الحب، يستطيع لحس الأحذية ومسح الأطباق والنوم على البلاط، وتتأكد الهيمنة الكورية التى من خلالها "حيث تظهر العلاقة الجنسية بوصفها علاقة اجتماعية من الهيمنة التى بنيت من خلال التقسيم الجوهرى بين المذكر الناشط والأنثوى الخامل" (٢٨).

وتتأكد فكرة الاستحواذ وتهميش الأخر بعد أن سمح لنفسه بارتباط جسدى قلب المعادلة، فكان الدخول بكل معنى الدخول مانعا للملائكة والشياطين فى الوقت ذاته ومانعا للأحلام أيضا، وتأكيدا

على تهميش الآخر من خلال نومه، فى حين يستيقظ هو لحراستها وبالأحرى فرض سطوته وهيمنته. ونقل الهامش إلى المركز، والإقصاء والتبخيس إلى هيمنة وتسلط. كما إنه أحدث قطيعة جمالية وبلاغية مع قصائد الحب فى الشعريات السابقة، وربما قصد أن يقدم من خلال تلك القطيعة معنى آخر للحب مضمونه الاستحواذ والتملك والسيطرة. كما سبق و فعل ببعثه المرأة العادية فى قصيدته (يد).

وفى ديوان (عجوز تؤلمه الضحكات١٩٩٧) يقدم لنا أبـو صـالح عالما متنوعا من المهمشين، ليكون هو المركز الذى يتم إقصاء ما دونه فلم يُشغل بقضايا كبـرى بـل تصـدر العجـزة والفقـراء والمنبوذين صدارة المشهد من خلال لغة عادية لا تتكلف المجـاز ولا تحاوله إلا بمقدار ما يخدم التجربة إذ يلجأ الشعراء لنثار الحياة اليومية الأسير وللعبارات التقريرية الخالية من العاطفـة المباشـرة التى اعتاد الشاعر أن يبنى عليها تجربة ليجذب تعاطف المتلقـي، وتبرز أهم آليات التهميش من خلال السـرد المحايـد والمفارقـة والمجاز والسخرية اللاذعة بدءا من العنوان الذى يمثل إطارا كليـا للتجربة، حيث لا تحمله أية قصيدة من قصائد الديوان هذا العنوان، فالعنوان بجمعه بين الألم والضحكة يكشف عـن المفارقـة التـى تعانيها شخصيات : السجين والممثلة العجوز والمومس والخادمـة، متكأ على الزمن وتقلباته وعجز الإنسان أمام سطوته. وإذا كانـت حركة السرد تشير باتجاه تزويت الكتابـة – المصـطلح لمحمـد

برادة– على نحو ما نراه فى السيرة الذاتية أحد تمثلات الهامش(٢٩). حيث تميل قصيدة النثر لفصل الشاعر عن قصيدته وتجفيف العاطفة ظاهريا، من أجل تمثيل أكثر واقعية، ليظهر الشاعر بصورة الراوى المحايد، ويترك الانفعال بكامله للقارئ.

وتمثل السخرية والكوميديا السوداء إستراتيجية فنية من استراتيجيات المهمش فى شعر عماد أبو صالح، ففى قصيدته (يرشق الإبرة فى عينه وهو يظن أنها الحائط) يقدم لنا واقعا مفجعا للشخصية فى سخرية تصل إلى درجة الكوميديا السوداء، وبصورة تجعل القارئ فى حيرة من أمره هل يبكى أم يضحك:

لايزال مصمما على أن يحنى ظهره

حين يدخل باب دكانه الواطئ

مع أن ظهره انحنى

من تلقاء نفسه

يوهمه الأطفال،

بعد أن يأكلوا الحلوى،

أنهم أدخلوا له الخيط فى ثقب الإبرة،

فيظل يخيط طول النهار دون خيط.

كان قد بدأ حياته بخياطة جلباب بني،

والآن يختمها،

بخياطة جلباب لونه بنى أيضا،

ولأنه صار يخرف

فإنه يوبخ نفسه طول الوقت،

لأنه قضى عمره كله،

فى خياطة جلباب واحد.

من خلال السرد والسارد المحايد يقدم الشاعر ثلاثة مشاهد بصرية للخياط العجوز، متخففا من المجازات، وبلغة تقريرية تقوم على التعليل الساخر، فالشاعر يتماس تماما مع الراوى العليم الذى يروى المشاهد المتتالية، ويأتى العنوان ليقوم بوظيفة تكميلية فهو لا يؤطرها بل يضيف إليها، فنستطيع أن نضع العنوان فى أول القصيدة أو نهايتها، باعتباره مقدمة أو نتيجة، دون أن نشعر بخلل فى بناء النص، خاصة أن التجربة ذات طبيعة دائرية تكشف الخواء الذى تعيشه الشخصية فى أيامها الأخيرة. ولم يبدأ الشاعر بالسرد مباشرة وإنما بدأ بالمفارقة، تلاها سرد بمثابة تفسير لها، فقصيدة النثر وإن اتجهت للسرد فإنها لا تحتمل السر المتتابع الخالى من الفجوات أو المفارقات أو المجاز الذى يكسر منطقيته ويعيد له شاعريته.

وفى قصيدته (سنحاول أن نحزن لأجلها، إنها فى سن أمهاتنا) يقدم لنا نموذجا للمومس فى إطار نص مغاير فى جماليته لتجارب سابقيه:

رغم أنها لم يعد لها
سوى ثلاثة أسنان فضية
و جلد وجه مبقّع
لا يصلح لصناعة حذاء،
إلا أنها تصر،
لا تعرف لماذا،
أن تقف على الرصيف
فى آخر الليل
و تغمز بعينها لكل عابر.
....
هذه المرأة
التى قضت كل عمرها
فى مضاجعة الرجال
لم تعد تتذكر،
أصلاً،
ما الذى يفعله الرجال بأعضائهم..(ص٣١).

لا نستطيع أن نقرأ القصيدة السابقة إلا فى إطار مقارن مع تجارب الكتابة عن المومس المقهورة والمهمشة من أمثال تجار نزار وبدر شاكر السياب ودنقل، ولا يسير أبو صالح فى ركب التجارب السابقة التى تعرض بلغة عاطفية مشحونة بالتعاطف والدفاع عن هذا النمط من الشخصيات المهمشة وعرض أحلامها فى الخلاص والتوقف أمام فجاعة مأساتها وواقعها وتحميل الظلم

والفقر مسئولية سقوطها، لقد تخلى أبو صالح عن كل ذلك لصالح قصيدة، وإنما يقترب من خلال المشهدية الساخرة والمفارقة من تجارب أمل دنقل فى سخريته المدهشة: أبانا الذى فى الصيدليات، حتى أنت يا حبوب منع الحمل.. إلخ، لكن الشاع هنا يتخذ موقف الراوى المحايد، وهو فى سرده ووصفه يبرز ملامحه متعجبامن أفعالها التى لاتتناسب مع سنها أو هيئتها(لا تعرف لماذا) هذا النفى يتضمن معنى السؤال إنه إذ يستحضر المتلقى من خلالها، يدفعه لمتابعة التجربة حتى نهايتها المفجعة، حيث المجرى الذى يجرى باللذة هو ذاته الذى يجرى بالنجاسة.

وفى الختام يمكن القول أن قصيدة النثر لم تنفصل عن الواقع والمجتمع وتحولاته المستمرة، بل حاولت تمثله وفق رؤية جمالية مغايرة، فلجأ إلى الأدوات التى تقربها من هذا الواقع وقسوته والمجتمع واضطرابه، والإنسان وتشيؤه، ولم تجد سوى السرد الموجز المكثف القائم على الفجوات والتقطيع وآليات المفارقة والسخرية من النثر ليعضد خطاها نحو قصيدة تعبر عن وعى جمالى مغاير لوعى سابق كان يناسب عصره وإيقاعه وإشكالياته، وذلك إلى جوار أدوات شعرية تقليدية مع حدوث انحرافات فى طبيعتها كاستخدام المجاز البصرى واللغة التقريرية والتكرار...إلخ، وذلك للتعبير عن التحولات الطارئة على الواقع من ناحية، والذى لا تمتلك القصيدة غيره، وعن هامشية الشاعر ذاته من ناحية أخرى.

الهوامش:

١- تودوروف، باختين: المبدأ الحواري، ت فخرى صالح، الهيئة العامة لقصـــور الثقافـــة، القاهرة١٩٩٦، ص١٨٤.

٢- عمر الزعفوري، التهميش والمهمشون فى المدينة العربية المعاصرة، روية تحليلية مـــن منظور بنيوي، عالم الفكر، ع ٤، مجلد ٣٦، الكويت ٢٠٠٨، ص ١٩٥ .

٣- عمر الزعفوري، السابق، ص١٨٦

٤- رجاء بن سلامة المهمشون والهامشيون، موقع الأوانhttp: //alawan.org/article

٥- عبـــد الســـــلام بنعبـــد العـــــالي، المهمشـــــون الهامشـــيون، موقـــع الأوان http: //alawan.org/article،

٦- عبد العاطى الزيان، رواية بطلها الهامش بكل تجلياته، موقع مجلة الكلمة الإلكترونيـــة، ع١٦، ٢٠٠٨ www.alkalimah.net

٧- طونى بينيت وأخرين، مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ت سعيد الغانمى، المنظمة العربية للترجمة، ط١بيروت ٢٠١٠، ص٦٩٨.

٨- Bill Ashcroft, Key concept in post-colonial studies, London, 1998 , p 135

٩- Nabavi Abdol Hossein Migrant, Marginality and suburbanization , a conceptual, Frame work, p352

١٠- محمود الضبع، المتخيل السرد وأسئلة مابعد الحداثة، ضمن كتاب السرد وأسئلة الكينونة بحوث مؤتمر عمان الأول للسرد، كتاب دبى الثقافية ٢٠١٣، ص٢٤١

١١- مجدى أحمد توفيق، الثقافة السائدة والاختلاف، مؤتمر أدباء مصـــر أدب المهمشـــين، ٢٠٠٥ نسخة إلكترونية من موقع جهة الشعر http: //www.jehat.com

١٢- السابق

١٣- السابق

١٤- السابق

١٥- على حداد المهيمنة وتجلياتها تأملات نظرية وقراءة تطبيقية، مجلة الموقف الأدبى اتّحاد الكتاب العربيدمشق ٢٠٠٣ ع٣٨٧

١٦- Tony Bennett .Outside literature ،Taylor & Francis e-Library 2005.p 81

١٧- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الإخـــتلاف، الجزائر ط١، ٢٠١٠، ص٢٤٩.

١٨- مجدى أحمد توفيق، أدب المهمشين، م س

١٩- محمد الفخراني، فاصل للدهشة، الدار للنشر والتوزيع، ط٣ القاهرة، ٢٠٠٩.

٢٠- حوار مع الكاتب في أخبار الادب، ع١ أبريل ٢٠٠٧ م

٢١- نذكر من تلك الدراسات على سبيل المثال:

٢٢- - فاصل للمهمشين الجدد: أفق واعد.. وسرد مغاير ليسرى عبدالله ودراسته أيضا

٢٣- الكتابة الجديدة: غواية الهامش ورؤية العالم مجلة الكلمة الإلكترونية، ع١٧

٢٤- مايو٢٠٠٨، www.alkalimah.net

٢٥- - ملف خاص عن الرواية بمجلة الرواية دراسات شريف الجيار، سمير عبد الفتاح،

٢٦- أحمد سعيد المصري، مجلة الرواية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة،

٢٧- ع٩، ٢٠١٢، ص٢٠٣ وما بعدها

٢٨- سيزا قاسم، القارئ والنص العلامة والدلالة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة٢٠١٤، ص٣٩.

٢٩- أخبار الأدب، ع١ أبريل ٢٠٠٧ م

٣٠- أحمد سعيد المصري، أركيولوجيا المهمشين قراءة أفقية لرواية فاصل للدهشة طرائد العدم، مجلة الرواية ع٩، الهيئة المصرية للكتاب، ع٩، ص٢٢١،

٣١- هدى أبو غنيمة بلاغة المهمشين : إطلالة الرؤية، موقع مجلة الدستور الأردنية١٨/١٢/ ٢٠٠٩http: //www.addustour.com

٣٢- شريف الجيار، رواية فاصل للدهشة، هامش الواقع.. متن النص، مجلة الرواية، ع٩، القاهرة ٢٠١٢، ص٢١٠

٣٣- عماد أبو صالح، الأعمال الكاملة، نسخة إلكترونيةpdf

٣٤- صبحى الحديدى القدس العربي، عدد ١٧نوفمبر ١٩٩٩م

٣٥- بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، ص٤٣ وما بعدها المنظمة العربية للترجمة، بيروت ٢٠٠٩

٣٦- هويدا صالح، المهمشون في الادب، دراسة سسيوثقافية فى بلاغة الهامش الأدبى، نسخة ألكترونية pdf مهداة من المؤلفة، وقد نشرتها دار رؤية بالقاهرة.

بين المتن والهامش فى الإبداع السردي
"زهر الليمون" نموذجا

محمد عطية محمود

تبدو العلاقة بين الهامش والمتن، فى السرد بصفة عامة، على قدر بالغ من التعقيد والتشابك بالرغم من الحدود اللفظية والتعبيرية، والمكانية الفاصلة بينهما، ذلك أن التعامل مع الهامش يشمل العديد من جوانب الحياة التى يغلب فيها الهامش على المتن، ليصير فى هذا العرف الجديد، الذى طالته التحولات الاجتماعية والنفسية والاقتصادية، متناً مشوهاً يحمل سمات الهامش والتحول فى كل شيء.. وذلك تعبيرا عن الهم الإنسانى بكل أحلامه ومنعطفاته وإحباطاته وتصادماته مع الواقع ومفرداته الضاغطة على عصب الوجود.

ومن هذا المنطلق الفكرى يبدو اتجاهنا فى الكتابة عن"الهامش فى الإبداع" أو "إبداع الهامش"، الذى ينطلق من الفجوة القائمة بين

مستويات الحياة/ المجتمع، والعلاقة بين تلك الأطراف لكى نسجل/ نرصد ملمحا غالبا على سمات الكتابة/ الإبداع بصورة عامة، والذى يحتفى بقيمة الهامش فكريا وأدبيا دوما على حساب المتن الذى بالرغم أنه يمثل مركز ثقل ككتلة قد تبدو متماسكة برغم ما يمور بها من خور قد يدفعها فى اتجاه سمات الهامش، إلا أنه قد يصير هامشا بجدارة يستحق المزيد من سبر الغور وتحليل العلامات التى تؤدى إلى ذلك..

ذلك أن إشكاليات وجود هذا الهامش قد تحفل بالعديد من النماذج والإحالات والاتجاهات التى تحتفى بمفهوم العبث أو الوهم أو الدخول فى دوائر عديدة متشابكة كما رأينا فى نماذج البطولة فى تاريخ الأدب الإنسانى بداية من" دونكيشوت" ومحاربة طواحين الهواء، والتى حولت ــ فيما بعد ــ النماذج المهمشة من خلال الأعمال الأدبية إلى بؤر شديدة السطوع فى المتن السردي، إضافة إلى النماذج التى قد نستطيع التعامل معها من خلال طرحنا لهذه الإشكالية المتشعبة، التى ربما تماهى فيها الهامش مع المتن إلى حد كبير، لتصير المشكلة هنا بالأساس هى مشكلة تهميش العنصر الإنسانى وتغريبه عن مجتمعه، الذى ربما مثل أيضا فى إشكالية من إشكالياته، متناً جديداً، وذلك ما سوف تحاول ورقتنا البحثية التعرض له من خلال السرد الذى صارت إشكاليات التعامل معه تخضع للكثير من المعايير الجديدة التى تحتفى بقيمة الفرد كنواة للمجتمع ومركزا لهذا الوجود، وإن كان

من خلال المكان الذى تخضع له العلاقة ,سواء كانت طاردة أو جاذبة على حد السواء، فالمهمشون بحسب تعريف المؤرخ الدكتور محمود إسماعيل فى كتابه" المهمشون فى التاريخ المصري"(١) هم: المبعدون عن الصورة المضيئة.. هؤلاء الذين ساهموا فى إشعال جذوة الحضارة المصرية فى مختلف عقودها ومراحلها وهم يقفون فى الصفوف الخلفية.. جموع العامة.. الفلاحون.. المزارعون.. البسطاء.. جماهير الشعب التى تعمل فى صمت ودون جلبة أو ضوضاء.. المصريون الطيبون الذين أسقطهم التاريخ من دفاتره وأوراقه، رغم أنهم هم الذين صنعوا أمجاده وبطولاته..

حيث يأتى هنا وبامتياز دور الإبداع الأدبي، على اعتبار أن الأدب هو المرآة التى يستطيع العالم من خلالها أن يرى نفسه، ومن ثم الدخول فى دائرة التحليل وسبر الغور، واستشراف معادلات الوجود التى تلح وتطرح من خلال الأسئلة، وهى الإشكالية التى عملت عليها إبداعات الكتاب على مدار الزمن، لتمتد فى عمق كل الحقول والبيئات التى تعانق الهم الإنساني، سواء كانت ريفا أو حضرا أو بيئة شعبية أو أخرى أرقى علي المستوى الظاهري، أو اغترابا فى حدود المكان أو غربة خارجه ومن خلال عنصر الزمن الضاغط للفرد الذى أصبح فى مواجهة المصير سواء كان هذا المصير متشكلا فى صورة اجتماعية أو مادية أو نفسية، ربما تخطت حدود المكان والزمان..

التهميش مقتربا:

فى رواية "زهر الليمون" (٢) للروائى المبدع علاء الديب، تبدو العلاقة بين الزمان والمكان، ومساحة الهامش النفسى والمكانى على حد السواء، الذى تقع فيه الذات على نحو من الالتحام والتماهى مع التفاصيل الدالة المشتبكة أيضا مع اللحظة الآنية التى تشعل الحدث الروائى وتوجهه، وتفتح بابا للتداعى والعودة عبر سراديب الذات وتاريخها السري، وتاريخها المُحدث فى توازٍ وتبادل أدوار يتمثلان على نحو من اضطراب النفس وغربتها المشتعلة فى ضمير المسرود عنه/ الشخصية الرئيسية التى يتحرك من عندها الحدث خارجيا وداخليا منبثقا من الذات التى تعنى بتلك التفاصيل الرتيبة الدالة على التشظى والخروج من دائرة المتن إلى حيز الهامش، والتى تؤسس وتؤطر لتلك الأزمة/ الحالة التى يطرحها النص الروائي، على خلفية صراعها الداخلى وما تختزنه فى وعيها المضطرب من ذكريات وتداعيات وصراعات غير معلنة مع الواقع المحيط إما بالرفض أو بالتعايش السلبي. من خلال تقنية تتراوح فيما بين الرصد الدال على الفترة السردية المعاشة، استنادا إلى أن الرواية هي" أقدر فنون القول على تصوير التغيرات الاجتماعية، وكان كتاب الرواية إذا أوتوا التاريخية السليمة والنظرة الاجتماعية الثاقبة إلى جانب موهبة السرد وبراعة البناء الفنى خير من يسجل التغير ويستشعر حركة المجتمع" (٣).

وكذا من خلال تقنية الاسترجاع (الفلاش باك) القريب بأوجاعه وآلامه التى تطرح تيمة الاغتراب، كوجه من وجوه التهميش والتقليل، وتوصل لها لتكون نتاجا لمرحلة اجتماعية وسياسية ملتبسة، من خلال الرصد أيضا، وبين الاسترجاع البعيد الذى يحمل تفاصيل الحياة السرية للشخصية .على نحو من التحليل النفسى والاجتماعى الذى يساهم بلا شك فى بناء الشخصية، وما آلت إليه فى واقعها الآنى، وتأثيرها جميعا فى سلوكها النازع إلى معانقة تيمة الاغتراب فى متن نصه المعبر عنها وعن مرحلتها، وعن وقوعها فى براثن التغييب الذى تنتشر غوائله فيما حولها على أثر مرحلة من الانكسار وانعدام التوازن قد يسقطها الراوي/ المسرود عنه على واقع عام.

كما يبدو التعبير بالعنوان، كعتبة أولى للعمل الروائي، واقعا بين مفردتين دالتين؛ فالزهر، وهو جمع زهرة، يذهب بالمعنى المراد تحميله نحو العام، وإن كان منطلقا من معاناة ذاتية مفردة، كما أن الاستعانة بشجرة الليمون تحديدا، لما لها من غزارة فى الثمار، وسمة طاردة لزهورها بمجرد اكتمال النمو، وفى ذلك ارتباط وثيق مع واقع شخصية الرواية المفردة كنموذج يمكن إطلاقه على السياق العام، دلالة على الوقوع فى دائرة التلاشى والتشظى التى تخلقها هذه الحالة الرمزية المتسقة مع عملية الاغتراب التى تسوقها الرواية على نحو الاشتباك مع الواقع الفردى والعام على حد السواء.

رحلة السرد وتقنياته:

تتحرك نقطة انطلاق السرد/ رحلة المسرود عنه، بدءا من تحديد تفاصيل المكان والزمان والشخصية المأزومة، بمشهدية دالة على تجسيد الحالة التى تلتبس المسرود عنه/ الشخصية الرئيسية المحورية، والتى تتلاقى عندها كل خطوط السرد وصيغه المتراوحة بين السرد بضمير السارد العليم على مدار الرواية، وضمير المخاطب الذى قد يخترق عملية السرد الرئيسية بجمل وامضة نافذة فى عمق الشخصية بقصد المواجهة المباشرة مع الذات، فى علاقة ثنائية متبادلة. فى الوقت الذى تبدو فيه نفس سمة ثنائية العلاقات أيضا بين المكان/ الهامش، وعملية السرد التى يختزل فيها عنصر الزمن ليصير مجرد خيالات وامضة يستعيدها المسرود عنه بقدر ما يقصيها، دونما ترتيب أو تسلسل منطقي.

"التاسعة صباح خميس، اليوم خميس وغدا جمعة، ضوء صيف باتر سريع يلامس أطراف الأثاث القليل ويملأ فراغ الغرفة الخالية التى يسكنها عبد الخالق المسيرى فوق سطح بيت قديم فى السويس الساكنة...... اليوم خميس وغدا جمعة. اليوم يسافر إلى القاهرة. عادة شهرية لامرأة تقارب سن اليأس. عندما يسألونه فى القاهرة لماذا تأخر سيقول: العادة الشهرية قاربت الانقطاع، ويقهقهون. تغلب على محنة اليوم بالضحك فى سره ونفض الملاءة فى حماس لا يتعدى أرنبة أنفه" ص٥، ص٦.

يتكيء الراوى هنا على عنصر الزمن المرتهن فى ذهن الشخصية الرئيسة بتاريخ ذاتي، مع ما ترتبط به هنا السخرية اللاذعة والتهكم/ الحالة التعويضية، بهذه الحالة من الخواء النفسى التى ترزح تحتها الشخصية التى تئن أيضا تحت تأثير انعزالها/ انحسارها فى هامش نفسى ينضاف إلى الهامش المادى للمكان الذى يفرض مفرداته ودواله، وتمضى فى تيار وعيها تعاند فى سبيل الوصول إلى حالة من الثبات أو محاولة الذات الدخول فى حيز تفعيل حياتها، وتخيل أن ثمة جديد أو تغيير من الممكن أن يستحدث من عدم أو من خلال نفس تفاصيل الاعتياد الذى يسم الحياة على مدار أيام الأسبوع، وإن كان من خلال الهامش، إلا أن الفترة الزمنية الفارقة بين مفارقة الشخصية لمكان اعتيادها/ منفاها، واستلامها طريق العودة إلى القاهرة/ موطنها الأصلى تلتبس بالعديد من المشاعر المتضاربة، ومحاولة كسر هذا الاعتياد الممض:

"فتح النافذتين معا، رغم تكرار المنظر فقد صدمه جمود الجبل وصموده. صامد، لونه داكن قاتم، مازال الليل يسكن فيه. لابد من عيون حية يقظة لكى تقتحمه وترى تضاريس الصخر والزمان فيه" ص٧.

ليعكس النص تلك الحالة من الجمود التى تنبثق من داخل المسرود عنه، لتتماهى مع تلك السمة للجبل/ كهامش مصاحب للمكان، والصامد كصموده(!)، والمعتم كداخله المقهور، بفعل

الزمان وتداعياته؛ بما يمهد لتكأ الجرح المُختبيء بداخل تلك الشخصية، والذى يجتذب الذات أيضا للتجول المُر عبر تفاصيل المكان التى تلقى بظلال أعمق وأكثر قتامة من خلال مفردات الحياة المحيطة به فى منفاه، مع محاولته للولوج فى منطقة نفسية أكثر أمنا وأكثر انفتاحا على الحياة رغم ما يؤرقه بها؛ ليواجه بنفسه فى مرآة واقعه الساخر الصاخب، كـ "دونكيشوت" أو البطل الوهمي/ المنهزم ببدائية أدواته وأسلحته الذى يحارب طواحين الهواء، فهو يحارب طواحين واقعه المعيش خارجيا، وذاته المنهزمة داخليا:

المهمش نفسيا:

"وقف أمام صورته الكاريكاتيرية التى رسمها له زميل قديم وهو يمسك فى يده سيفا خشبيا وعلى كتفه مخلة من قماش ملون، ثم قرأ للمرة الألف الكلمات التى كتبها صديق سكر عنده فى ليلة بعيدة. كتب بقطعة من الفحم إلى جوار النافذة: إنما الناس سطور كتبت لكن بماء" ص١٢.

تمثل الصورة الكاريكاتيرية/ الدونكيشوتية هنا معادلا رمزيا ونفسيا لمحددات الشخصية التى تعاند واقعا معيشا بسمات بطولة وهمية، وعتاد خاوي، كما يشير إلى سماتها الدالة على وقوعها فى حيز الاغتراب والتغييب الذى تسقطه عليه علاقته بصديقه السكير المغيب أيضا، إسقاطا على واقع يفرض تداعياته وسماته،

ويحصره فى تلك الدائرة/ الحيز الذى يقع على هامش المجتمع، ولينتقل السرد إلى حالة الرصد المدقق لأحوال تغير المجتمع الذى ربما طالته عوامل التغييب والتغريب معا، والتى تتناثر فى متن النص من خلال عملية الوصف التى تأتى كخلفية لهذا الرصد، على نحو:

"يحب السويس لو عادت الفراندة الكبيرة التى تطل على الخليج، والشاعر أمل دنقل فى الليل يروى شعره فى ظلام الفراندة. وجهه مثل جيل عتاقة وقامته مثل حبال السفن. أو أعادوا الناس كما كانوا بدون القمصان الملونة، والأكمام المشمورة، والشعر الملصوق والبنطلون المحزق والمشية المخلعة.. يحب سمك الأدراج والسرتباق (٤)، والطحينة المحوجة، والسمسمية (٥) والرجال والبحر قبل أن يلوثه التهجير والأكاذيب والآمال المحيطة" ص١٤.

يعكس النص هنا حالة القلق التى تنتاب المسرود عنه، والتى تخلخل العلاقة بينه وبين المكان، الذى طالته عوامل التغير والتحول، وتضرم نار العلاقة بينه وبين ذاته الواقعة تحت تأثير استلابها ووقوعها فى دائرة التغييب. هذه المرحلة الانتقالية المؤقتة التى ما كاد يعبرها حتى يعود إليها محملا بأسباب الهزيمة والاندحار، لتدخله إلى حالة الاشتباك النفسي/ التأثر والتأزم، مع مظاهر التحول التى تعود على سطح ذاكرته ورؤيته للمدينة/ المركز/ المتن/ القاهرة فى طريق عودته إليها، ومن

خلال اشتباكه مع معالمها التى يسقطها على العام ليسيج بها علاقة المسرود عنه بما يحيط به على نحو عملية الرصد التى يقوم بها السارد، والتى تحاول تناول كشف ستر المزيد من الممارسات التى تشوه وجه المجتمع:

"موقف الأتوبيس والتاكسيات. هذا هو الجنون بعينه. أربعة أو خمسة من أجهزة التسجيل تندلع زاعقة من الرصيف، أو من محلات العصير، بعضها يردد القرآن بأصوات عالية غريبة، واحد يصيح بمدائح صعيدية غير مفهومة، وامرأة تصرخ فى غنج ملتهب على رجلها الذى سافر ولم يرسل خطابات" ص٢٧.

سرد المتاهة، والانتقال عبر المكان:

كما يعتمد الكاتب على خطين أساسيين يمضى بهما السرد، فيما بين تجليات المكان كمحرض على عملية التداعى التى تلتبس المسرود عنه، وما يمكن تسميته سرد المتاهة الذى يعمل على تجسيد الإحساس بالاغتراب وتعميقه، مع ذلك الرصد المدقق لأحوال تغير المجتمع الذى ينحو نحو سمات جديدة تتداخل وتشتبك ضاغطة على وعى الشخصية المأزومة، والتى تنطلق الأحاسيس من ذاتيتها المفرطة الواقعة تحت تأثير استلابها/ هامشيتها، وإجهاض مشروعها الشخصي، الذى يسقطه النص على المفهوم المجتمعى العام، ويربط بينهما بنوع من التراتبية، وبراعة الربط بين الذاتى والآنى وعناصر المكان الدالة. فالانتقال

عبر الأماكن يشكل زخماً له مردوده النفسي المضطرب على الشخصية التى تتفاعل مع المكان على نحو كونه مبعثا للتداعى الحر الذى يعمل على تفريغها من ذكرياتها العالقة المتشابكة فى عملية اجترار يوظف لها النص تقنية الفلاش باك أو الاسترجاع بحيث تتركز فى عدة نقاط رئيسية تبدأ من" السويس" التى تمثل مكان الإقامة الجبري/ القسري، والذى يتوازى مع مفهوم الهامش/ المنفى بكل ما فيه من جمود وخواء وعدمية، مرورا بالطريق إلى القاهرة/ الهامش المكانى الآخر الممتد، والذى تشتعل فيه جذوة من جذوات الذكرى المرتبطة بتاريخه السُرى فيها مع المرأة التى شاركته حلمه/ مشروعه فى الحياة:

"بعد أن خرج من المعتقل بعام أو يزيد، ودخل إلى جنة عرضها السماوات والأرض.. عثر عليها فى شوارع القاهرة.. هى التى عثرت عليه.. منى المصري.. منى فقط. كم ردد اسمها فى الليل لكي يغسل بها أحزان روحه. منى وكفى.. راحت تدخل إلى حياته كما تلبس يد رقيقة قفازا ناعما" ص٣٣.

كما تطل "الإسكندرية" من زوايا الاسترجاع والبوح الداخلى الشفيف الناقع بالحنين، كمحطة انتقال عابرة، وكمكان ضد الهامش، له فى قاع الذاكرة مذاق التطهر والاغتسال من الهموم، وطرد هواجس الذات والتحقق من علاقة تنمو مع منى المصري/ عودة الروح بالنسبة المسرود عنه/ المسيري، الذى ربما عوّل النص على دلالة اسمه الكاشفة:

"كانت الإسكندرية مغسولة في الشتاء بماء المطر، والمقهى الذي يسكنون إليه أكثر النهار خال إلا من بعض اليونانيين العجائز والعشاق. يراقب تحت ضوء الشمس زغبا أصفر ناعما على ذراعها الممتدة نحوه على المائدة، قلب كفها. ودار بأصابعه مع خيوط الكف وهو يحدق في عينيها قالت:

– أنت لا تعرف أبدا. جئنا إلى الإسكندرية لكي أخبرك..... وأنا الآن صرت لك" ص ٣٥.

ثم يتجه نحو "القاهرة" كمتن/ مرتكز مكاني رئيس في أحداث الرواية من حيث كونها تمثل الجذر أو الأصل/ المتن المكاني، الذي نبع منه، وهرب منه على حد السواء، تجاه الهامش المكاني/ السويس، كما يلوح فيما يقوله السارد: ص٣٦.

"هي القاهرة. لم يغادرها أبدا. هي لم تغادره. هي الجلد والعظم والنخاع. هي الصليب والذكرى الأبدية. مدينة المدن. متوحشة وجميلة، في هوائها حرية وفي ضوئها قدرة واقتدار. من يسكنها عظيم ومن يغادرها منفي مسكين. لا يقدر أن يغيرها أحد. نفض عن نفسه هم الوحدة. واستقبل الناس والزحام بحب كاد أن ينساه".

هنا يلوح الإحساس بالنفي/ التهميش متلازما مع حالة النوستالجيا التي يطرحها النص لكل من العذاب والنعيم سويا، فالمكان الطارد أصبح بحكم النوستالجيا هو فردوس الفراديس، وبحكم المازوخية التي يتعامل بها المسرود عنه مع ذاته صليبا تصلب عليه آماله

وطموحاته، ويبتهمش دوره بالتالي على المستوى النفسي للشعور به.. كما يلوح "البار" كمكان جزئي من مكان كلي هو القاهرة أو المعادل الموضوعي لمفهوم الحياة لدى الشخصية، والتي يسوقها النص ويرتكز عليها السارد والمسرود عنه في محاولات نازفة لهتك ستر المسكوت عنه، فالبار هو المكان الجاذب/ الطارد، الهامش الآخر الذى تتلاقى فيه الصحبة التي جمعها مصير التغييب والوقوع تحت سطوة التشظي والتفرق الذى ينتاب المجتمع:

"دخل إلى بار "الأمراء" والساعة قد جاوزت الثانية بقليل، كان المكان هادئ الإضاءة ونظيفا، يمتد بطول عمارة قديمة، وقد رُصت على جانبيه مناضد رخامية صغيرة. يفرشه الضوء المنساب من نوافذ زجاجية عالية مفتوحة لتجديد الهواء" ص٣٨.

كما تلوح من خلال المكان سمات كشف ملامح شخصية المسرود عنه/ المهمش، على لسان الصديق الذى يحرره الخمر من خجل مواجهة صديقه بحقيقته العارية، إيمانا بقدرة الخمر على تحرير العقول والألسنة من عقدتها تحت تأثير الهذيان الكاشف (!)، في قول الصديق الذى قد يلخص تلك السمات ويختصرها في:

"أنت من تعرى على شط الحياة ولم يستحم.. أنت غواص في كوب شاي.. شاعر بلا جنون؛ فيضحك عبد الخالق لكنه يظل يذكر الكلمات" ص٤٤.

الآخرون/ المهمشون:

كما تلوح المواجهة الشرسة مع الآخرين من خلال "البار"/ المكان؛ كدال على صورة مصغرة من صور المجتمع الذى يتصارع أفراده المهمشين/ المغيبين تحت تأثير الخمر التى تأخذ بالعقول مع إعطائها هذه الميزة من الثورة الكاذبة التى قد تكون حجة السكارى والمغيبين والهاربين من جحيم الحياة وإخفاقاتها فى استمرار معاقرتها، واستمداد الثقة الكاذبة منها، ومعادلة الفشل الذى ينبثق من تجاربهم السابقة كلها، ونموذج المهمش هنا ليس بالضرورة من هو فى قاع المجتمع تعليميا أو وظيفيا، فالشيوعى القديم فى ذات البطل المهزوم تحاول كل الأيدى والألسنة أن تطاله، وتفرغ فيه حقدها على نحو من تصفية الحساب بين قطاعات المجتمع المختلفة من مثقفين وفنانين وأصحاب مواقف سياسية سابقة، فشلت مشروعاتهم الشخصية والعامة، ووقعوا تحت طائلة التهميش، فهنا يتحقق ما قد نذهب إليه من تحول المتن إلى هامش كبير يمتح من صفاته وتفاصيله:

"كان رستم المحامى يواصل هجومه قائلا:

- يدك دائما فى ماء بارد، أنت تحب دائما المكان الدافيء فى الشتاء، والطراوة فى الحر.

أسرع ناشد الصحفى بصوته الرفيع الطفولى يقول:

-ليس هو وحده، الجميع يفعلون ذلك.. الموضة الآن هى محاكمة كل من يتحرك كل من ينجح فى شيء ما..

"ها هم يحاولون أن يأكلوا كتفه من أخر الذراع مرة أخرى. لقد ترك لهم كل شيء ولكنهم يحومون حول جسده مثل الغربان" ص٤٨، ٤٩.

من خلال المكان/ البار، الذى يفرض سطوته، وتتعمق دلالته يلوح ذلك النموذج الذى يؤرخ لمرحلة من مراحل عدم الاتزان والتناحر الأهوج الفاقد للإحساس بالهم العام، والذى ينطلق بحس الغيبوبة الذهنية ليلقى ظلالها على أحداث النص الروائى الذى يتعمق فى المكان بصفة عامة كدال على الهوية التى يفتقد المسرود عنه/ المسيري، الإحساس ومن ثم الارتباط به، ويلتحم معها السرد على نحو الإبحار فى المتاهة أو عكس التيار الحياتى غير المواتي، فتأتى تيارات الاسترجاع لعلاقته السابقة الفاشلة مع زوجته السابقة" منى المصري" ، وتفاصيل ذكرياته مع أيام المعتقل وعلاقته المتوترة مع السلطة من خلال الضابط الذى حاول استمالته وإرهابه حتى بعد ابتعاده عن العمل السياسي، وما إلى ذلك من علاقات وذكريات سابقة وتاريخ خاص مؤلم يتسلل إليه على مدار النص، وإن كان التأثير الأكبر يأتى من ناحية علاقته بالمرأة/ منى.. كل هذا يتوازى مع السرد ويتداخل معه من خلال التداخل بين الأزمنة التى يشى تداخلها بالاضطراب الشديد الذى يتولى الشخصية ويسيطر على وعيها، وأيضا من

خلال المكان وما يفرزه من تداعى لشخصيات تتواتر على وعى المسرود عنه، وتعمق شعوره بالاغتراب عن المكان وعن الشخوص، على الرغم من موجات الحنين إلى تفاصيل المكان القديم مع إشارات التوجس منها، والتوجه نحو رصد التحولات كسمات دالة على تعميق الإحساس بالاغتراب:

"لابد أن يكون لعبد الخالق المسيرى بيت، وأن يكون له ـــ أيضاً ـــ وطن. هكذا خاطب نفسه باللغة الفصحى وهو يهبط سلالم عمارة المساكن الشعبية، تاركا بيت صديقه الذى يحبه، فى حالة تصدع وكأنه مشرف على الانهيار" ص٦٥.

كما تأتى شواهد التحولات التى تحدث على سطح المكان، وتتواتر لتشكل ملامح جديدة من التشوه وضبابية الرؤية التى اعترت جماليات المكان وحولتها عن مسارها المنظم إلى العشوائية الضاربة بالتراث والطبيعة المبهجة عرض الحائط، كملمح من ملامح الاغتراب والإقصاء، وبما يمثل صورة من صور الهامش القبيح:

"كان يخترق تلالا من التراب وأكوام الزبالة، ويخوض فى خرابات كانت حدائق أقيمت فيها بيوت خشبية للإيواء السريع. الغسيل فى الشوارع، وحلل الطعام على النوافذ والنسوة يتحلقن حول التليفزيون فى مداخل الغرف المفتوحة على الشارع" ص٦٥.

هكذا يتحول المكان/ المتن إلى الهامش بسماته وقبحه، وانزياحه في المشهد العام، لتفتح هذه المشاهد للمسرود عنه بابا جديدا ومتواصلا للتداعي والاسترجاع الذي يعيده غالبا إلى" منى" التي كانت أمنيته في الحياة، وصارت المعادل الموضوعي للخيبة والفشل الذريع، وسوء العاقبة التي ولّدتها علاقة غير متناسبة ولا متكافئة، وما آلت إليه حاله بعد ذلك، والتي يبينها النص على نحو ما يقول السارد، متوغلا في الزمن:

"كان التوقيت مرعباً، عقب أن هجرته منى المصرى وسافرت. يدور في الشوارع، وبيوت المعارف والأصدقاء، يسكر ويضيع وينام في أي مكان يمضي النهار نائما والظهر في مقهى. يمضغ الصداع والأسبرين، وفى الليل يبحث عن مأوى جديد يتجنب الأصدقاء المقربين، ولا يحب أن يقرب بيت الأسرة كان يغوص وحيدا" ص٦٨.

لتؤثر المشاهد الظاهرية ودلالاتها طرديا على حالة الاسترجاع التي تتوازى وتنغمس وتتورط مع الحالة الآنية المعبرة عن ضياع اليوم والأمس في نفسية البطل المهزوم، الذي همشته وقائعه الاجتماعية والنفسية على حد السواء ما جعله لا يكف عن الدوران في محيط هزائمه المعلنة وغير المعلنة.

"كان يسود المكان هدوء واتساق. زاده هذا إحساسا بالغربة فإن تجاور الأشياء، الشيء ونقيضه، أصبح يخيفه، هل هذه هي

الحقيقة المحيطة به. أم أن هناك فسادا فى قدرته على إدراك الأشياء والربط بينها. أن تصبح الحياة مشاهد متجاورة أو لحظات متتابعة لا يشدها شيء ولا يدفعها شيء هل هكذا يبدأ الجنون والانفصال" ص٧١.

تلوح هنا إشكالية وجود الشخصية فى هذه الحالة من الهيمان على الوجه والشرود المؤديين إلى الدخول فى حالة شبه هيستيرية، والوقوف بين اليقين وعدم اليقين، من خلال طبيعة تفرض دلالات قسوة تحولاتها وتناقضاتها مما يمهد للدخول فى مرحلة الهذيان الذى يتناول سؤال الهوية والمصير من خلال منظور العقل، فالحالة الآنية التى تطرحها الرواية تضع الشخصية، على حافة الجنون والدخول فى الازدواجية التى يتعامل بها الواقع مع الشخصية بممارساته السلبية المدمرة من خلال ما تم سرده والهذيان به متناثرا فى متن النص الروائي، ليقفز النص بشخصية" منى" مرة أخرى، فالحمى التى تجتاح المسرود عنه ما زالت تلح عليه، وتدفع به فى هذا الأتون:

"الأيام العشرة التى قضاها معها هناك فى آخر سبتمبر من ذلك الزمن البعيد، لها سلطان خاص على القلب والروح، تعود ذكراها كأنها القمر أو حليب مصفى. ليس لها حدود جارحة تنساب على روحه كأنها غفران يمسح ما يحل به" ص٧٢.

ليتضاد النور المنبثق من ذكرى "منى"، مع الظلمة التى تجتاح

نفسه كما تجتاح المكان المحيط به، إمعانا فى التباس الحالة وتداخلها، واستدعاء شبحها، ويعود ليتماس مع دلالات الضوء فى التحول الذى آل إليه حال المقهى الحجري، كمؤشر على استمرار التحولات فى المكان التى ترصدها الشخصية الفاقدة الاتزان:

"وعبر شارع صلاح سالم قاصداً المقهى الواقع فى حضن الجبل. صار المقهى الحجرى البسيط كازينو، بطريقة رديئة. أعيد تنظيمه، فاختفى الجبل ولم تعد تراه أو تشعر به وامتلأ المكان بلمبات كهربائية ملونة ومناضد مخبوءة سيئة القصد" ص٧٥.

***

الأم/ الوطن.. ضد الهامش:

"يوم آخر وليل آخر. الخميس ينتهي. ولم يحدث شيء سافر ولم يسافر لم يغادر نفسه. ولن يغادرها أبدا. الحصار الخفى الذى يحيط به. لم يعد يزعجه كثيرا يلتفت إليه، فيشعر به، فيدفعه عن نفسه، بدمدمة لحن أو كلمات. أخذ الليلة يردد" كهيعص" (٦) ص٧٦.

تلوح هنا تيمة الرجوع إلى الجذور من خلال ترنيمته بمطلع سورة من القرآن الكريم، تعيد إليه صورة الأب المتدين، مما يفتح بابا لنوع من النوستالجيا التى تنتاب الشخصية، والتى تتلازم مع حالة الاغتراب، وربما حركها هذا الوازع الديني/ العقيدى ليطل

الأب للمرة الأولى فى متن النص من خلال تيمة الاستدعاء، ربما كسلطة، أو كرمز لضياع مشروع آخر من مشروعات الحياة يتلخص فى الرغبة فى بناء دور ثان لبيتهم المتواضع، وهو محاولة للحاق بالمتن أو الرغبة فى الخروج من هامش ما إلى متن ما أصيل:

"وبعد أن استقام البيت واكتملت جدرانه وأسواره، عصف بأبيه" مشروع" جديد بأن يبنى فوقه" الدور الثاني" استطال المشروع واستبد ودخل فى حيز التنفيذ كان العزم قد وهن وارتفعت الأسعار وبلغ هو الستين. واستحدث النفسه قضيته الجديدة المسيطرة" ص٧٧.

ربما توازى هذا المعنى مع ضياع مشروعه ذاته فى الحياة، ومن خلال إحساسه بمعنى الوطن/ المتن الأكبر لاسترجاع الذكريات المرتبطة بتاريخه الممتد من تاريخ الأب/ الجذر، كجزء من تاريخ الشخصية المنسى فى دهاليز عتمة النفس، ليواصل عملية رصد التحولات التى شكلت أيضاً تفاصيل الماضي، الذى ساهم بدوره فى تشكيل شخصية المسرود عنه/ تهميشه، كما يرصد مظاهر الاغتراب وجذور التفكك الذى أصاب عائلته، ومن ثم مجتمعه، كما فى ص٧٩

"شهر وأسبوع لم يذهب إلى البيت.. لم ير أمه المريضة. لم يزر أخاه ولم يسمع شيئا عن أخبار أخواته البنات. يذكرهم فتستيقظ

في نفسه عواطف متناقضة من المحبة والإنكار وخيبة الأمل. لكنه يراهم جميعاً غرباء بعيدين ما عدا أمه. التى تنتزع ذكراها قلبه من موضعه، وتبعث فيه رغبة فى أن يهم من مجلسه ويذهب إليها. لكنها الآن مريضة تحرك له أصابع يديها المعروقتين، وتبتسم فى وجهه ابتسامة شاحبة".

يبدو الارتباط بالأم معادلا للارتباط بالوطن، حرصا وحبا وشعورا داخليا لا ينازعه شعور آخر، ولا يقلل من عزم المهمش هنا أى من عوامل التثبيط والاغتراب التي تتملكه وتنتاب الجميع من حوله. كما يبدو المرض هنا كعامل من عوامل الضعف والخور التى تنتاب الرموز الدالة على العلاقة الأصيلة بالحياة، والعلاقة بالجذر الأكبر المتمثل فى الوطن. كما ترتبط هذه الذكرى أيضاً بعملية الاسترجاع التى لا تنى تتوقف عن الانسيال عبر وعى المسرود عنه، والتى تتوازى فيها قيمة المرأة/ الزوجة السابقة" منى المصري" مع قيمة الأم ودورها، وكذا الوطن الذى تتخبط بأرضه خطواته الضالة، غير المتحققة من بلوغ العودة إلى ذلك الجذر المتوغل فيه على المستويين النفسى والإنساني: الإنسانى فى علاقته بأمه والنفسى فى علاقته بوطنه، وبحثه الحثيث عن هويته، وكذا كينونة وجوده بعيدا عن هامشيته:

"أسفلت الشارع يلمع صاعداً، هابطاً يحده من الجانبين كتل من ظلام المقابر المغبر تتناثر فى داخله بقع من الضوء تقاوم الانطفاء، وعبد الخالق المسيرى يقطع المسافة التى أمامه حتى

ميدان الحسين مسرعا متأكداً من مقصده كأنه ذاهب إلى محل عمله، يسقط ظله أمامه طويلا نحيلا يجذبه إلى عالم مسحور لا يصل أبداً إليه... يطوح ذراعه اليمنى فيه وهو يسير كأنه يريد أن يدرك بها شيئاً، أما ذراعه اليسرى فهى مدلاة إلى جواره يتحسس بها وجوده." ص٨٢، ٨٣.

وحيث تبدو الأثر النفسى الانفعالى نتيجة العلاقة بين الموت والحياة فى هذا الوجود على نحو من التضاد والتواجد جنبا إلى جنب من خلال هذه المسيرة التى يحاول فيها هذا النموذج المهمش العبور من حالة الموات النفسى التى تلتبسه إلى هذه البقع المضيئة التى تجاهد وسط هذا الظلام المعنوى الذى يلفه ويسكن داخله، ويلقى بظلال العدمية الموحشة على ذاته ومستقبله، مستمدا من تاريخ للفشل فى التواصل مع الحاضر، لتغيم الرؤية وتصل إلى هذه الدرجة التى يحتاج فيها المسرود عنه إلى التثبت دوما من أن الحياة مازالت تجرى داخله، والتى تلتحم دوما وتعود مرجعيتها النفسية إلى السببية التى تخلقت من تخلى الحياة فى صورة "منى المصري" عنه كسبب من أسباب الشعور بالتهميش، والتى تظل ظلالها ملاصقة له، ملازمة لخيبته لينسحب هذا الإحساس على الحياة بمعناها العام:

"فكر عبد الخالق المسيرى يومها: ليست منى المصرى هى التى تهجره، الحياة تنسحب وتتركه جافا ملقى على الشاطئ الحجرى إلى الأبد" ص١٠٠.

لكن تفاصيل رحلة العودة المستعصية إلى الجذور، تبدأ دوما بإحساس مغاير قد يفك مغاليق الهم النفسى بعلامات/ إشارات نفسية أو مادية تبدو من خلال نهار جديد ينبثق من داخله أولا، حتى يتعانق مع الظواهر الطبيعية التى تمده بروح قديمة متشبعة بذاك الحنين/ النوستالجيا الدائمة القائمة رغم كل العقبات التى يضعها الحاجز النفسى المرير، والذى ينجح النص الروائى إلى حد كبير فى تكثيفه وتأصيله، ومن ثم تقديمه على مائدة السرد بطريقة مبدعة، تجمع كل ما يؤرق ويضنى فى مواجهة حاسمة مع ذاك الأمل الذى لا ينى يتوقف أبدا، وإن كان من خلال إشارات بسيطة تأتى ضمنيا من خلال مشهد من مشاهد رصد التحولات أيضا، لكنها قد تكون مؤثرة:

"أسرع فى خطوه وهو يعبر الميدان الخالى إلا من عربات مسرعة قليلة، وتمنى أن يصل سالما إلى النيل. بدأ سواد أسفلت الشارع يلمع بندى الصباح والأضواء المنعكسة عليه. أحس برطوبة ماء النيل تتخلل جسده العجوز باعثة فيه بعض الهمة. على كوبرى قصر النيل لامس الحديد المندى البارد، واستنشق بعمق رائحة المدينة التى يعرفها" ص١٠٢.

تبدو تلك الرحلة على قصرها المادي، طويلة المدى على امتداد الزمن النفسى المتسع الذى تتصارع فيه النفس مع كل ما يمر بها، ويمثل عائقا نفسيا صعب الاجتياز، لكنه محمول على محفة الشوق العارم لذلك الجذر/ المعنى الأصغر للانتماء المتمثل

بالانتساب لأرض ووطن يربطه به حبل سُري، وإن تعارض مع تاريخ سُرى آخر يملك مسببات الهزيمة والانعزال، لكنه جدير بالتواصل معه على أى نحو كان، وهو ما يتجه ضد التهميش:

"جمع من بائع الجرائد بعض المجلات والكتب الدينية لأخيه سعيد. واشترى من بائع السجائر الكبير أقراص النعناع وزجاجة من كولونيا الليمون لأمه وواصل السير فى اتجاه ما كان يوما أطراف الدقي، حيث يقع ما كان يوما بيتا له" ص١٠٨.

من تقنيات التعامل مع اللغة، تبدو العبارات والأفعال الدالة على الحنين فى النفس، متوازية مع فعل الاغتراب الذى وضع حاجزا نفسيا بينه وبين المكان، وأنتج هذه الحالة المستعصية من الاغتراب عن المكان، تلك الازدواجية التى تخلخل العلاقة مع كل شيء، فلا ثبات ولا استقرار، ولكن اضطراب وملازمة لشعور متأصل بالتشظي.

نهايات دالة:

"أطل من النافذة. ومن هناك رأى ما تبقى من شجرة الليمون كانت ذابلة محصورة بين العمارات، لم يكن يظهر منها سوى ساق غليظة قديمة خشنة، وأوراق مصفرة ذابلة.. سأل وهو لا ينتظر إجابة:

– هل ما زالت الليمونة تطرح.

مدت (الأم) رقبتها ناحيته وهمهمت بكلام كثير" ص١١١.

هنا تلوح شجرة الليمون الذابلة، كمعادل موضوعي للأم/ الوطن في وضعها الآني على حالها الجديدة من المرض والضعف والذبول، ومن ناحية أخرى كشاهد أصيل على المكان، وعلى تداعي الزمن كعنصر من العناصر التي يتأثر بها المكان وتؤثر فيه على نحو الرصد الدال على الضعف والخور والتسارع الحاد في سقوط كل الثوابت والقيم القديمة، مع ما تطرحه طقوس المكان وسماته الجديدة/ الغريبة على وعيه، والتي تفرض على جو السرد، وعلى نفسية المسرود عنه، هذه المشاعر التي تعمقها مفردات الصورة/ المشهد الجديد أو الحال الجديدة الدالة على هذه التحولات:

"أمه الراقدة، اتساع البيت، وارتفاع السقف وطعم القهوة المرة. كل هذا يحمله إلى حال جديد، يشعر بحدود جسده، وبزمن عجيب، خليط بين الماضي والمستقبل. إلى جوارهما ــ أمه ــ وهي راقدة ساكنة، وهو متنقل في فراغ الغرفة بين المقعد المجاور لسريرها والنافذة، غمضت عليه الأشياء رغم بساطتها، واستحالت رغم المواقعة... تغيرت أشياء كثيرة فيها وفيما حولها.. لكن بقي لها هذا الوجود الطاغي الذي يخترق كل الحجب والحواجز، وينفذ إليه في الأعماق، صار لها ــ الآن ــ وجود مطلق لا يناقش" ص١٢٢، ١٢٣.

يتسع فضاء المكان، وتضيق الرؤية وتعجز معها الكلمات في مفارقة بالغة، دالة على مدى تأزم العلاقة بين الشخصية والمكان

وضيق الأفق والانعزال فى هذه المساحة المعتمة، وتمكن الاغتراب/ التهميش القصرى بعدم الشعور بالمكان وطقوسه القديمة، كسمة ووصمة فى آن واحد، ولكنه لا يمنع الشعور المتنامى فى انحصار هذا الإحساس العميق بالزمن مع الأم، التى لا تملك من أمر نفسها إلا هذه الرغبات البسيطة المعلنة وغير المعلنة فى استمرار الحياة من حولها، والتى تلوح من خلال هذا التحول الذى طال كل الأشياء التى افتقدت ظل هذه الأم/ الشجرة، رغم وجودها، فهى التى يشير النص إلى أنها

"أصبح الكل معها يستعجل أمراً ما. هى وحدها التى تتعلق بالزمن".

فى إشارة إلى الزمن الماضى بكل ما فيه من ذكريات وعلائق صارت الآن مبتورة لا وجود إلا لأشباحها.

"بحث عن شجرة الليمون فلم ير سوى أطراف منها بعيدة، تظهر خلف البيت بين العمارات. هل يريد طارق أن يسمع حديثه عن شجرة الليمون. عن زهرها الأبيض المتساقط على الأرض؟ هل يستطيع أن يتحدث عن سر تلك العلاقة بينه وبين الزهرة البيضاء؟.. سيحسب هذا رومانتيكية عرجاء.." ص١٣٨.

تأتى تيمة طرح الأسئلة التى بلا إجابات لتشير إلى اللا جدوى التى تعانق الشخصية طعمها المر، والتى تستحيل إلى إجابة ساخرة قد تحمل معنى الجدية والانضباط الزائف معا، لكن عملية

البحث تلك قد تتوازى مع عملية النبش فى المفردات المتبقية من الماضى المتمثلة فى محتويات الحقيبة، والتى تعود لتصب فى عملية البحث العبثية عن طيف الحياة متمثلا فى طيف منى المصري، والذى يأبى إلا أن يكمل دوره إلى النهاية التى يصل فيها المسرود عنه إلى التأكيد على شعور اللا جدوى الذى يغلف كل شيء بما فيه تلك الرحلة إلى معانقة ما تبقى من جذوره الواهنة:

"تحركت اللحظات والساعات كما تتحرك، وخرج منها إلى وهم الاستمرار الذى يبقيه متفرجا فقد حماسه.. يعطيه الجميع ظهورهم، ولا يتعرف عليه أحد؟ لماذا جاء إذن ولماذا يعود؟.. لا أحد يحتاج إليه، ليس به ضرورة. لا هنا. ولا هناك، تساقط وتساقطت أيامه، كما يتساقط زهر الليمون، بلا نبل ولا أريج" ص١٤٧.

التوحد مع الهامش:

هنا تبدو القيمة الدلالية لشجرة الليمون وثمارها المطموسة تحت الأقدام، والتى أبرزها النص بعبقرية العنوان الدال. لتكون معادلا موضوعيا للشخصية الرئيسة المأزومة، المنهزمة، التى قتلها الهامش، كما نجح فى جعل شجرتها الأم، الطاردة لثمارها المبذولة لكى تطأها الأقدام نموذجا دالا ومعادلاً موضوعياً لمعنى الأم/ الوطن/ الحياة، فى مشهد كان جديرا بأن يكون ختاما

للنص، ولتفتح زوايا تأويله، وعدم انغلاقها على معنى محدد. إلا أن الكاتب/ النص عمد إلى إعادة ذات الشخصية، مرة أخرى إلى نقطة بدايتها السردية بعدما دارت دورتها المحملة بالفشل، لكي تعود إلى أدراجها/ منفاها/ هامشها المختار، لتكتمل مشهدية دائرية السرد الذى عاد إلى نقطة انطلاقه مرة أخرى لمعانقة المكان/ الجامد، إمعانا فى اللا جدوى، وربما التوحد مع مكان الاغتراب/ الهامش بشقيه المادى والمعنوي، وربما لمحاولة إعادة اكتشاف الذات، وربما انتظارا لدورة أخرى من دورات الحنين إلى الجذور فى نوستالجيا دائمة:

"أطل من السطح على البحر البعيد، وعلى جبل عتاقة. حارس صامت يزداد فى الليل جهامة. أخرج مفتاح الغرفة من جيبه الصغير. أضاء النور، وتعرف على نفسه من جديد فى الأثاث العارى والسرير الصغير. وضع إبريق الشاى على النار، وفى انتظار أن يغلى الماء، استلقى على السرير، وقد وضع يديه تحت رأسه، وعيناه مفتوحتان تحدقان فى السقف" ص١٥٦.

دلالة على تحقق الهامش كوجود أساسى والتوحد به، وإقرارا لحقيقة أزلية، لمدى الارتباط بين الثابت والمتغير، وخلخلة الأدوار بينهما، حيث لا فارق الآن بين متن فقد قوته وصار هامشا، وبين هامش صار التعامل معه بالآليات الجديدة للواقع على أنه هو المتن بإحداثيات مقلوبة قد تسم إلى حد كبير هذا العالم بالتشظى والاغتراب، ما يحقق معادلات جديدة ومغايرة

للوجود الإنساني.. وحيث التعبير بالرواية، والرواية بالذات بسماتها الجديدة، ومن خلال بوتقتها التى ينصهر فيها عنصرا الزمان والمكان ليعطيا هذا الزخم السردى القادر على إماطة اللثام عن الكثير من المسكوت عنه من أزمة الفرد الذى أصبحت أزمته هى أزمة مجتمع لا يستطيع التكيف معه، بآليات جديدة للرفض والاختلاف.. وبمعايير فنية يكاد يطالها التغيير كل يوم حيث لا ثبات..

الهوامش:

1. سلسلة فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ أكتوبر ١٩٨٧
2. فاطمة موسى، سحر الرواية ،ص٧٦ ، الأعمال الفكرية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠٣.
3. أنواع من الأسماك التى تتميز بها السويس كمدينةٍ من المدن المطلة على ساحل البحر الأحمر.
4. رقصة السمسمية المشهورة، والتى تتميز بها مدن القناة.
5. الآية الأولى فى سورة "مريم".

المحــور العام الثالث:
الإبــــداع فى المحافــظة المضــيفة

في صحبة شعراء أسيوط..

قراءة أولية

أ.د. محمد أبوالفضل بدران

"استيقظي..

فلدى ألفُ رسالةٍ كُتبتْ إلى عينيكِ

منْ وجعِ القُرى..."

عندما اندلعت ثورة ٢٥ يناير هاتفنى مستشرق ألمانى وقال لـى "ها هى استيقظت مصر، تحياتى للشاعر درويش الأسيوطى الذى تنبأ بذلك قبل سنوات" فقد درَّستُ هذه القصيدة فى جامعة بـون عندما عملت بها أستاذا زائرا.

مفتتح:

منحت أسيوط الحقل الأدبى والفكرى أعلاما مشهورين. كما ورد في كتاب الدكتور محّمد رجائى الطحلاوى الرائد "من أعلام أسيوط" الذى عدّ منهم محمود حسن إسماعيل، وحافظ إبراهيم، وصلاح عبد الصبور، وفوزى العنتيل، ومحمد مستجاب، ومصطفى لطفى المنفلوطي، والزعيم جمال عبد الناصر، وأحمد بهاء الدين، والشيخ احمد حسن الباقوري، ود. احمد كمال أبو المجد، وقداسة البابا شنودة الثالث، وجلال معوض، وكمال الملاخ، والمستشار ممتاز نصار، ومحمود البدوي، والشيخ أبو العلا محمد.

ولقد صحبتُ شعراء أسيوط الشاعر الراحل شوقى أبو ناجي، والشاعر الراحل محمد إبراهيم، والشاعر عبد المجيد فرغلي، والشاعر سعد عبد الرحمن، ودرويش الأسيوطى وغيرهم.

والشعر فى أسيوط لا يختلف كثيرا فى اتجاهاته وفنونه عن الشعر فى أقاليم مصر المختلفة، فالهموم واحدة، لكن تبقى الفروق الفردية بين الشعراء موهبة ولغة وتخييلا.

عتبات القصيد:

من البداية تبدو عناوين الدواوين منبئة بالمضمون؛ وسأتناول هنا قراءة أولية فى بعض قصائد دواوين "الاعتراف الأخير" لدرويش الأسيوطي، "دفء المطر" لأحمد الشافعى عبد الحميد، لست نبيا حتى أنبئكم بالتأويل" لعبد الواحد الرزيقي، "من ذاكرة البئر"

لجمال عطا أحمد، أخيرا تصمت الزرقاء لسيد محمد عبد الرازق، "نهر من حلم لم يكتمل" لمدحت سمير السيوطي، "بطولة" شعر حلمنتيشى لشوقى أبو ناجي. فالعناوين فواتح القصيد وتبدو محفزة على التفكير والمغايرة؛ ألم يعرّف ابن رشد الشعر: "إخراج القول غير مخرج العادة" لقد أخرج ابن رشد الكلام من دائرة الكلام العادى إلى حضرة الشعر، وكأنه فى حضرة صوفية نلمح فيها الإشارات دون التصريحات، ويذكرنى بمقولة الشاعر شارل بودلير: "الشعر فلسفى فى العمق، لكنه قدر قبل كل شيء، فإن عليه أن يكون فلسفيا بنحو غير مقصود"

وسأعرض نماذج شعرية لهؤلاء حتى يتوقف المتلقى على جزء من تجربتهم الإبداعية ولا يقع فى ظل القراءات النظرية.

وهذا الانتقاء لا يغفل عددا كبيرا من الشعراء المجيدين ممن لم أتناولهم فى هذه القراءة مؤملا التوقف حيال تجاربهم فى المستقبل إن شاء الله تعالى.

درويش الأسيوطى شاعرا وناقدا:

سأترك المجال النقدى للشاعر درويش الأسيوطى الذى لو لم يكتب فى حياته الشعرية سوى قصيدة "استيقظي" لكفاه فخرا أن يكون كاتبها فى زمن لم يكن يستطيع معظم الشعراء أن يبوحوا بما باح به، محافظا على تخييل مدهش، وصور أخّاذة، وإيقاع أشبه بإيقاع ضربات القدر فى السيمفونية الخامسة لبتهوفن

.Beethoven

استيقظى

استيقظي

فلدى ألف رسالةٍ

كُتبتْ إلى عينيكِ

من وجع القُرى

ولدى مُلتمسٌ من الأطيارِ،

فالجنُد استباحوا حُرمة التغريد

واقتادوا الحناجر فى دروب الصمت

زجوا بالعصافير الرقيقة..

فى زوايا الاحتضار

وزججوا كل النوافذ

كى يظل الحزن مختزنا

بأضلاع القصيدة،

الجند تكره شقشقات البوح،

والقضبان تحتجز الفضاء..

ودمى ينام على فراشك

والسيوف تطلُّ من فُرَجِ النوافذِ والسقوفِ..

استيقظي..

كى تفتحى للطير نافذة،

ليشدو فى سمائك لحنه،

وتلمّسى دُرّ الدموعِ

بخدِّ سوسنِنَا الوديع

وفتِّحى جفنيك تشرق شمسُنا

من غيهب العصر الجليدى البليد..

عيناك أول شاطئ للدفء

فيه يذوب فى شمس الطلوع

بياتنا الشتوي،

والوجع المقيم.

عيناك أول شاطئ للفرح

فى زمن الفجيعة والبكاء..

أنا لست أملك غير أغنية

تُرَدّدُ فى دمي..

والبوم تحتل الغصون..!!

أنا لست أملك غير إيمانى بيوم البعث

والشعراء حولى – بالقيامة – يكفرون

استيقظي..

أو فابعثى رسلا إلى أهل القرى..

فالجند باسمك يبطشون ويكذبون..

زعموا بأنك قد أبحت لهم بساتين القرى وعروشها،

وحقول حنطة يومنا،

وبأنهم عشاقك المتبتلون..!

وبنور وجهك يختمون وثائق الفُتْيا..

وآيات الجباية،

والجباة يؤمّنون..!!

حجبوا عن العشاق نور شهودك الأسمى..

ليهلكنا التشكّكُ والظنون..

....

لكن نهرك..

صاغ من عنف احتدام الماء

بين ضلوعه عِقداً

من الفُلِّ المطرّز بالندى..

وأتى إلى العتباتِ يسألُها الدخول..

تكلّمى ..

فالصمتُ يورثنى الجنون..!

درويش الأسيوطي

(أسيوط ١٩٨٩)

فى هذه القضيدة التى كتبها فى ١٩٨٩ يتضح لنا اتجاهات الشاعر ورؤاه المستقبلية، ويأخذ دور الراوى العليم فى السرد الروائى أو الكاهن الأكبر Utnapishtim أُتنابشتيم الذى يسكن هناك والذى مُنح الخلود كما ورد فى ملحمة جلجامش؛ هناك حيث الحكيم الذى يختزن الأسرار دون أن يبوح بها إلا إذا فاض به الوجْد كما عند كبار القوم من المتصوفة وكأنه العاشق السهروردى القائل:

لا ذَنبَ لِلعُشّاقِ إن غَلَبَ الهوى.. كِتمانَهُم، فَنما الغَرامُ فباحوا

فى مشروع نقدى كبير أجريتُه مع بعض الشعراء طلبت من الشعراء نقد قصيدة من قصائدهم فأرسل إلى الشاعر درويش الأسيوطى تحليلا نقديا لقصيدته – سأقتطع أجزاء منه:

"من أصعب الأمور على المبدع، أن يعيد قراءة عمله الإبداعى بينه وبين نفسه، فكيف إذا طُلب منه أن يتوجه إلى القرّاء بهذه

الرؤية. وتتجلى صعوبة إعادة القراءة النقدية فى عدة أسباب:

الأول: العملية الإبداعية ليست من الأعمال المدركة تماما، بل لها جانبها غير المدرك ولا أقول غير الواعي. وهذا الجانب بالذات يصعب على المبدع نفسه لمسه حين يعيد القراءة.

الثاني: هناك من الأمور الخاصة جدا، لايحب المبدع أن يصرّح بها وإن حرص على التعبير عنها من خلال عمله الإبداعي.. كأن يصوغها في صورة شعرية تستر فجاجة التعبير المباشر أو أن يحملها على لسان شخوص رواياته.

الثالث: قد لا يكون لدى المبدع الذائقة النقدية التى تجعل القراءة النقدية إضافة إلى الإبداع وعلى نفس الدرجة. والمبدع لا يحسب أن يظلم نفسه.

لهذا ترددتُ طويلا قبل هذه القراءة مخافة العجز أو الكشف أو الاستغلاق. وحينما قررت المغامرة، اخترت واحدة من قصائدي التي أحدثت صدى طيبا لدى قراء الشعر والأصدقاء، وذلك عام ١٩٨٩، حتى أن بعض طلاب جامعة أسيوط يحفظها. بل إنها كانت من بين مقررات بعض السنوات الدراسية فى كليات التربية والآداب بجامعة المنيا وقنا وأسيوط.

رغم أن القصيدة لم تصرح باسم المخاطبة المؤنثة، إلا أن القارئ والسامع سيدرك على الفور أن المخاطبة بـ (استيقظي) هى

مصر، وأن ليلاى الحقيقية هى بلادي. وعلى الجانب الشخصى لا أعتقد أن لى تجربة فى الحب ترقى إلى درجة العشق غير حبى لبلادي. تلك البلاد التى دخلت حالة الموات، لكن فى لحظة الإبداع لم أتصور بلادى فى حالة الموت بل فى حالة النوم، مجرد نوم ستهب منه حين يتصل بسمعها ندائي.

ستهب لأنها ستشعر بعمق ومرارة الألم فى صوتى المجروح الذى يحمل كل وجع القرى.. واختيارى لمفردة (وجع) أراه الآن متناسبا مع الشكوى، فالكلمة البديلة (الألم) قد لا يصاحب الإحساس بها صوت الشكوى لكن التوجع يقترن بصوت الشكوى، وأنا فى مقام الشكوى اخترت كلمة (وجع القرى)، وعقب التنبيه الصارخ فى (استيقظي) أسوق مباشرة أسباب هذه الصرخة (فلدى ألف رسالة).. لماذا الرقم.؟ كان من الممكن اختيار رقم آخر.. هل هى ضرورات العروض العربي؟.. أم إلحاح الرقم ودلالته فى الموروث الشعبي.. والديني.. ألف ليلة وليلة.. (خير من ألف شهر) (ألف يوم مما تعدون).. وحين أتنبه إلى علو النبرة فى المخاطبة الشعرية أقرر أن أردف الصورة الصارخة بصورة أخفض صوتا، فالطلب الآمر يصبح (ملتمسا من الأطيار) وأعلل شكوى الطير بأن الجند استباحوا حرمة التغريد.. فالتغريد فى نظرى كشاعر مقدس.. له حرمة.. والجند (الطغاة) صورة الظلم والبغى فى هذه القصيدة لم يتوقفوا عند بعض الأفعال التى قد تبدو هامشية.. بل فعلوا كل الموبقات وحاولوا بكل السبل منع

الكلمة الشريفة المعبرة من الوصول إلى الناس فى سبيل الغايـــة، يستبيح الجند حرمة التغريد، ويقتادون الحناجر (ومهمتها الغنـــاء) فى دروب الصمت، ويدفعون بالعصافير الرقيقة دفعا إلى زوايــا الصمت المعادل للموت، ولكى يطمئن الطغـــاة/ الجنــد زججـوا النوافذ حتى لا ينفذ منها الصوت بل يظل صوتنا حزينا مختزنــا بأضلاع القصيدة.

ولا أرى فى هذه المطاردة ضرورة، ولا أجد لها مبــررا غيــر الكراهية التى يكنها الطغاة لعملية التعبير والبوح حتى ولو كانــت ضعيفة كشقشقات العصافير.

ما أذكره الآن قد لا تعطيه الصورة التالية بسهولة لكنه كان ماثلا فى ذهنى عند كتابة القصيدة وبالذات المقطع:

الجند تكره شقشقات البوح..

والقضبان تحتجز الفضاء..

ودمى ينام على فراشك ..

والسيوف تطل من فرج النوافذ والسقوف

الصورة اقتبستها من المشهد المروى عن ليلة هجرة الرسول عليه الصلاة والسلام.. وفرسان قريش كالقضبان حول بيت الرســول الكريم وكأنهم القضبان.. والعادة أن القضبان تحتجز ما بداخلها..

لكن في القصيدة ولحظة حصار الرسول محمد صلى الله عليه وسلم كانت القضبان تحتجز ما هو خارجها (تحتجز الفضاء).. وعلى بن أبى طالب كرم الله وجهه ينام فى فراش النبي.. هل توحد (دمي) بعلى النائم فى فراش محمد.. المقدس.. وهل توحد فراش الرسول بطهره وقداسته بتراب بلادي؟ الصورة التراثية كانت خلفية هذا المقطع ولا أدرى هل شفت الصورة عن الموروث أم لا..

يبدأ المقطع الثالث من القصيدة بنفس النداء، محاولا وصل الحديث مع المتلقى وإعادته إلى نهر القصيدة بعد تلك التعريجة الصوفية والتراثية، والمطلب هنا أن تتغير الصورة، على البلاد أن تفتح عينيها؛ وهى إن تفعل تفتح النوافذ لغناء الطيور، وتشرق شمسنا لتخرج بنا من ظلمات عصر البلادة الجليدي، فعيون بلادى – محبوبتى – أول شاطىء للدفء يذوب عنده ثلج بياتنا الشتوي.

ويبدو أننى تنبهت إلى الموقف السلبى الذى أقفه كشاعر فأنا أطلب من الآخرين الفعل.. فأردت الدفاع عن نفسى متعللا بما يأتى:

- أنا لاأملك غير الكلمة/ الأغنية..
- البوم – طائر الشؤم فى المعتقد الشعبى – تحتل الغضون التى يجب أن تغنى عليها البلابل.. فكيف

أغني؟ وأين أقف؟

ثم أطمئن نفسى بالموقف المختلف الذى أقفه بين الشعراء.. فكل الشعراء حولى كفروا بإمكان بعث البلاد، بينما - أنا - مازلت مؤمنا بالبعث والقيامة.. وهنا يختلط المعنى اللغوى بالدلالة الدينية لدى الشاعر والمستمع.

يأتى المقطع الأخير من القصيدة مفتتحا بنفس النداء.. (استيقظي..)، ولأول مرة أحس أن دائرة المناشدة يجب أن تتسع، فأطلب أن تبعث البلاد رسلا إلى أهل القرى.. فحين تأتى الرسالة.. تسقط حجة من يزعمون الشرعية فالجند الطغاة لايكتسبون قوتهم وقدرتهم على الظلم من قوة سلاحهم، بل باعتبارهم السلطة الشرعية المفوضة بحفظ الأمن، فقد زعموا أن البلاد أباحت لهم بساتين القرى ثمرا وعروشا، بل وحقول الحنطة الزاد اليومي، وهم يفعلون بنا كل هذا باسم البلاد وباسم حب البلاد، فهم يستخدمون اسم البلاد لتوثيق آيات الجباية وفتاوى الظلم.. وإذا كان المؤمن حين يختم الفاتحة يؤمن؛ أى يقول (آمين..) فإن من يؤمّن هم الجباة..

لقد سيطر الطغاة على البلاد حتى حجبت سحب ظلمهم شمس محبة البلاد المقدسة، وهم يستهدفون من وراء ذلك العسف والإظلام أن يقتلنا شكنا فى الوجود وظننا بعدم الجدوى.

وهنا يأتى الاستدراك وقد أدركت قتامة الصورة التى رسمتها

بقلمى فأعلق الحل على (طهر النيل) وثورية مياه النيل لتكـــون الخاتمة مشرقة حيث يدخل النيل/ الدور، النيل/ التاريخ، النيـــل/ القدرة؛ ليرسم الصورة: لكن نهرك

صاغ من عنف احتدام الماء بين ضلوعه

عقدا من الفل المطرز بالندى

وأتى إلى العتبات يسألها الدخول..

فجأة تنفلت من بين أصابعى الجملة الأخيرة

تكلمي.. فالصمت يورثنى الجنون

هل هى صرخة اليأس؟.. أم غضبة العاشق.. أم هى تزيُّد أستدر به عطف المتلقي؟.. لا.. بل هى جملة شديدة الصدق مع الـنفس، حاولت كتمانها طوال القصيدة ولكنها انفجرت لتفجــر كــل مـــا اصطنعته من رقة فى المقطع الأخير" .

ويطرح درويش الأسيوطى فى نقده فكرة صورة النص المثلـــى والماثلة أمام عينيه قبيل الكتابة وآنائها؛ حين يقرر ذلك ما أذكـــره الآن قد لا تعطيه الصورة التالية بسهولة لكنه كان ماثلاً فى ذهنى عند كتابة القصيدة وبالذات المقطع:

الجند تكره شقشقات البوح..

والقضبان تحتجز الفضاء..

ودمى ينام على فراشك ..

والسيوف تطل من فرج النوافذ والسقوف" (١)

وهنا اعتراف من الشاعر أن الصورة كانت واضحة فـــى الـــــ لانص أى فى النص المفقود؛ لكنه لم يستطع أن يقتنصها بمخالب ألفاظه وأنياب تراكيبه ونبال صوره وحراب معانيـــه، ولا يبقـــى للمتلقى سوى "كان ماثلا فى ذهنى عند كتابة القصيدة"

وهذا التنبؤ هو فريضة على الشاعر؛ فقد رأى بودلير أن الشعر "نوع من الكشف" ومن قبل رأى ابن رشيق أن الشاعر "سُمّى شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره"

شوقى أبو ناجى والشعر الحلمنتيشي:

اختار شوقى أبو ناجى بابا فى الشعر لم يدخله أحد من الشعراء منذ عشرات السنين؛وأعنى به الشعر الحلمنتيشى الذى صار رائدا له بعدما اختفى هذا اللون الشعرى منذ وفاة حسن شفيق المصرى والقفطى والقوصى وغيرهم، وصارت نتف منه تُروى فى مجالس السمر لكنه استطاع أن يرتاد أصعبه، ولم يجد منافسا له فى هذا المجال، وسيظل الشعر الحلمنتيشى زمنا طويلا خاليا حتى يأتى من يخلفه؛ لم ينل الشاعر شوقى أبو ناجى من النقد ما يساوى موهبته الشعرية، فقد لمست فيه الموهبة والارتجال

والحضور الشعري، والقدرة على التصوير.

تبدو لغة شوقى أبو ناجى لغة عامية لكن المتأمل فيها يدرك أنها مفصّحة ،منتقاة ألفاظها بدقة تناسب إيقاع قصائده الخليلي، فهو لا يميل إلى التعقيد اللفظى ولا المعنوي، ولا يود أن يستعرض لغته وقصيده أمام المتلقى لكنه يود إدهاشه وإضحاكه فى آن واحد؛ ولذا فإن محاولاته معارضات الشعراء القدامى والمحدثين كالمتنبي، وأمية بن أبى الصلت، والشريف الرضي، وعلى بن الجهم، وصريع الغواني؛ وياسر قطامش، وسعد عبد الرحمن، والعقاد، وغيرهم محاولات جادة ذكية تسعى إلى التفوق من غير تكلف؛ وإلى الامتاع من غير إسفاف، ويبدو الضحك طريقا نحو جذب المتلقى للنص الذى لن يأخذ من النص القديم سوى إيقاعه ورسمه لكنه سيتجاوزه فى باب الشعر الحلمنتيشى لدى أبى ناجي.

فعندما يعارض المتنبى فى قصيدته:

على قدر أهل العزم تأتى العزائمُ..

وتأتى على قدر الكرام المكارم

التى قالها فى مدح سيف الدولة الحمداني،

إثر انتصار عظيم، يقول شوقى أبو ناجي:

على قدر مال الزوج تأتى الولائمُ..

ويكثر يومَ العيد كعكٌ وناعمُ

وتطحن أسنانُ المعازيم كفتة..

مدخنة، واللحم فى السمن عائمْ

وتطلب زوجى المال والجيبُ فارغ..

وقد نفّضتُه، بينما أنا نائمُ... (٢).

نرى أن الشاعر يستحضر فى ذهن المتلقى فخامة شعر المتنبى ،ومناسبة قصيدته وما يلقيه فى روعه من موقف العزم والمكارم، ويدلف إلى بابه الحلمنتيشى موافقا البحر العروضى والقافية والروى وحركة المجرى دون أن يتقيد بالغرض الذى كتب الشاعر القديم قصيدته من أجله؛ بل يلجأ إلى كتابة عكس ما قصد الشاعر الأول، فالمتنبى يمدح الممدوح بالكرم بينما يملأ البخل والشح أرجاء قصيدة أبى ناجى ضاحكا من الشاعر الأول ومن الغرض ومن نفسه، حتى يظن المتلقى أنه كتب القصيدة من أجله لا من أجل المتنبي، وفى مواقف كثيرة يسخر من شوقى ناجى نفسه.

لقد كان شوقى أبو ناجى مشروع هجّاء قاس فاحش يفوق الخطيئة لكن من حُسن حظ معاصريه ومريديه أنه كبت هذا الهجاء،

وأخرجه مُخففًا فى صورة سخرية ومداعبات أخوية يضحك المقصود والمتلقى من شعره، وهو ليس بمضحك المجالس بل يسير فريدا عكس التيار ويفكر منفردا.

يأخذ الشاعر بيت صريع الغواني:

أدِيرا على الكأس لا تشربا قبلي..

ولا تطلبا من عند قاتلتى ذَحْلى (٣)

ليبدأ قصيدته "وسّعى له" :

فديتُ التى صاحت تقول لبنتها: ..

دعيه يشدّ الرحلَ لابن أبى الفضل

وهاجت وماجت تشتكى سوء بختها..

فقرْفصتُ بين الحيط والباب فى ذُلّ

وما نلتُ منها يا أخى غير زغْرةٍ..

يهونُ لديها الضرب بالكفّ والنعلِ.. (٤).

ونلحظ هنا أن الشاعر قد اتخذ من صريع الغوانى مفتتحا يستحضر متلقوه جو قصيدته الأولى ليتكئ من خلالها على قصيدته الجديدة التى يأتى فيها بألفاظ يفصّحها، وقد يأتى بلفظ

دخيل يطوّعه لقواعد العربية حتى تظنه عربيا كقوله:

أبا الفضل: أعطاك الإله مكانةَ.. تُزيّنْ أركان الرسشن فى الحفلِ

ولا تتركنّا لابن نصرٍ ومشهِ.. فما نالنا منه سوى عسل القولِ

ودَعْه ودرويشا إذا ما تضبّشا.. جررناهما بين الشوارع بالحبلِ

عبيطان،عبصطّار (٥) يضحك منهما.. ويشتم فـــى ذاك المبرطـــع كالبغل

فكلمة Reception كلمة دخيلة لكنه جعلها معرّبة وأدخل عليها الـــ التعريف لتبدو كأنها عربية الأصل؛ وقد شجعه على ذلك كثرة استعمالها وتداولها بين الناس.

تبدو لغة شوقى أبو ناجى لغة مُلتقَطة من الأرض ومن أفواه الناس، وهذا ساعده على الوصول إلى جمهور كبير عبّر عنه فى حياته وفى بيئته

يقول الشاعر شوقى أبو ناجى (٦) فى قصيدته "حكاية حب" :

زعموا لأهلى أننى أهواهُ..

ما اخترت من بين الشباب سواهُ

وبأن نافذتى تظل مضاءة..

حتى يرانى فى الدجى، وأراهْ

ويهيب باسمى إذ أمرُّ أمامه..

فكأنه قيسٌ رأى ليلاه

قالوا وقالوا.. لست أعلم ما رووا..

عني، وما نطقت به الأفواهُ

فتجهمتْ أمي، وحملقَ والدي..

وغدا يقلّبُ فى الهواء عصاه

وتقدمت أختى لتنفى ما ادعى الـــ..

ـــواشي، وما أفضى به ورواه

لكنْ أبى لم يستجب لدفاعها..

عني، وأظهر سخطه وجفاهُ

ورجعتُ للبيت الحزين عشية..

فلمحت ظل كآبة يغشاه

أمى انزوت فى الركن تصلح ثوبها..

وأبى خلا بكتابه يقراه

وأخى الصغير غفا بجانب هرّة..

وعليهما مد السكون رداه

وأنا مشيتُ على رؤوس أصابعي..

كاللص يحذر أن تزل خطاه

ورأيت أن الاعتراف مساعد..

لى ليس ينقذ موقفى إلاه

فدنوتُ من أمي، ركعتُ أمامها..

كالعبد يرجو الصفح من مولاه

وأخذت أبكي، استحث حنانها..

والطفل يغرى أهله ببكاه

فرويت كيف دعاه قلبى للهوى..

يوما، فلبى القلب حين دعاه

كيف انبرى يشكو الغرام بلهجة..

حزنى فتجرح مهجتى شكواه

كيف انتفضت نفرت وهو يضمني

وعلى شفاهى حومت شفتاه

وبقيت أخجله وأجرح كبره..

باللوم حتى غرغرت عيناه

أماه ليتك تلمحين جبينه..

إن النبوغ عليه يا أماه

أهواه حتى خلت من شغفى به..

أن البرية كلها تهواه

وبقيت أشرح، وهى صاغية تعي..

شرحي، حديث الحب ما أحلاه

فكأنها رجعت لأيام الصبا..

أيام كان أبى بعز صباهُ

يمشى الهوينى خلف شرفة بيتها..

فتطلّ من شباكها لتراه

فتنهدت، والذكريات أمامها..

ماض تمر فصوله ورؤاه

ولمحت أدمعها تبلل خدها..

فعلمت أن قد زال ما أخشاه

وحنت على تضمنى وتقول لي..

هذا الفتى لا تعشقى إلاهْ

قولى له: فى البيت كرسى له..

فالبيت يكره أن يعيش بِلاهُ

فالشاعر هنا تتداخل الأجناس الأدبية لديه، فالسرد الروائى والحوار المسرحى يلتقيان معا فى بوتقة الشاعرية لديه، والتعبير عن الأحاسيس والمشاعر والمفارقات الهزلية لا تخفى على المتلقى بل يفتعلها فى تقنية ساحرة.ومن أحمل معانيه:

أهواه حتى خلت من شغفى به.. أن البرية كلها تهواه

مازلت أرى الشاعر شوقى أبو ناجى الشاعر الذى لم ينصفه التأريخ الأدبي.

وطن سيد محمد عبد الرازق:

تبدو قصائد ديوان "أخيرا تصمت الزرقاء" لسيد محمد عبد الرازق قصيدة واحدة تبحث عن المحبوبة/ الوطن؛ والشاعر مهموم بالعشق، ومعظم قصائد الديوان جاءت على تفعيلة مفاعلْتُن

التي قد تغدو في صورة من صور تغيراتها مفاعيلنْ التي هي في الأصل مفاعلْتن، وهذا يعود إما إلى هوى الشاعر ورضاه عن هذه التفعيلة التي استهوته، وإما إلى ترابط عضوي في قصائد الديوان.

وربما قصد الشاعر بالزرقاء زرقاء اليمامة تلك الفتاة العربية ذات العينين الجميلتين الحادتين اللتين كانت ترى بهما عن بُعد جيوش القبائل المغيرة. وعُرفت بحدة بصرها بين قبيلتها فكانت تبصر الأعداء على مسيرة ثلاثة أيام: فتحايل جيش العدو وأمسك بفروع الأشجار وحينما أخبرت قومها بتحرك الأشجار نحو مضارب قبيلتها ضحكوا و" واتهموا عينيك يا زرقاء بالبوار" على حد قول أمل دنقل.

يقول الشاعر:

"وكنتِ خِزانة للبوح

زرقاء الغد المجهول

صورة ما يرى الفنجانْ

إن مدّ الهوى حجبه" (٧).

فالزرقاء لم تعد في نظر الشاعر الرائية المستشرفة بل أغنى الفعل " كانت" عما يود أن يقول.

تطل طفولة الشاعر في لوحات تعتمد علـــى الارتـــداد الـــذهني، وكأنها شريط سينمائى يمر سراعا، وتظل القرية مرتكز الحكـــى والنهايات.

عيناك أكثر رقة

من لحن قمرى طروب

وأصيلتان ككل نخلات القصائد

حين يطرحها الجنوب

وبسيطتان كقريتي

شمسان من فجر الطفولة

تنعسان مع الغروب" (٨).

ويرتبط الشعر بالبيئة عنده وهذا ليس بجديد والشعر فى أسيوط شأنه فى أقاليم مصر، فالبيئة تعد مكونا رئيسا فى الإبداع؛ ففى الأدب العربى نجد اهتماما بالبيئات الأدبية، فنجد ذلك فى أهم الكتب الحديثة المرتبطة بالبيئة مثل كتاب عباس العقاد "شعراء مصر وبيئاتهم" ، كما لا نغفل جهود طه حسين أيضا، وجهود أمين الخولي، وإسماعيل سيف، وشكرى فيصل فى مناهج الدراسة البيئية، وقد تناول يوسف نوفل فى كتابه "بيئات الأدب العربي" هذا التشتت فى دراسة البيئات الأدبية، وتساءل "هل

قدمت الدراسات تصوراً شاملا عن آداب بيئاتنا؟.. وهل وقفنا على دراسة شاملة تتناول ظواهر الأدب العربى بوجه عام استناداً إلى تلك الدراسات الخاصة بالبيئات المحلية؟" (٩).

اغتراب عبد الواحد الرزيقي:

عندما يكون الواقع أكبر من خيالات الشعراء يصمت الشعراء ويحاسبون واقعهم الذى أودى بهم الى هذه الفجوة بين التخييل وخيال الواقع المتحقق؛ وهذا ما نراه فى ديوان "لست نبيا حتى أنبئكم بالتأويل" لعبدالواحد الرزيقى حيث يلجأ الشاعر إلى القصائد القصيرة أو القصيدة/ الومضة.

"بين الحرفين

سأصنع قنطرة

وأمرّ إلى قلب اللحظة" (١٠).

جمال عطا وذاكرة البئر:

يرى الشاعر جمال عطا نفسه بين قومه كما قال جلال الدين الرومى فى إحدى قصائده "كبائع المرايا وسط عميان" ؛ يشكل الشاعر الحروف وفق ما يريد والنهايات لديه بدايات مراحل أخرى، وترحاله عبث لا طائل منه بيد أن عشقه لا يُحد، ويأتى الشاعر بأجوبة نرى فيها الالتفات البلاغى فى أجمل تجلياته،

وكأنه يلتفت لسائل داخلى يحاكمه، فيتخذ صوت الحكيم الذى خبر الحياة ويمتطى جواد الحكمة؛ فى لغة وارفة تظلل النص الشعرى وتزمله بتجلياتها.

المرايا

(١)

جسد

واحد فى البراري

والمرايا تصالح أجسادنا

فى العراء الذى يتباعد

وأنا

من قديم الأبد

واقفٌ

كى أشكّل هذى المسافة

ما بين روحى التى تتلظي

وخيط

تدلى من الضوء

حتى انتهي

بالجسدْ

(٢)

كل شي

سيبدو كعادته

هادئا

هكذا

أتصور منذ كنت طفلا

على صفحة الماء

أدنو قليلا

قليلا

وأخشى الـــ...

فأهرب للرمل

والأصدقاء

(٣)

حين صار دمى لؤلؤة

والرؤى مفزعة

تعب يتقاطر

والضوء لم يدخل النافذة

عجزت

كل هذى المرايا المحيطة

أن تدخل الروح فى صبوة

حيث تجتاحها ثورة عارمة

يا ترى

كيف تبدو المرايا

إنها عاجزة

(٤)

ساكسّر كل المرايا

وأُبقى لروحى مرايا القصيدة

تلك إذن

سورة الروح

لا صورة الجسد" (١١).

تبدو المرآة الصورة الماثلة أمام الأعين، إنها لحظة المكاشفة والمحاكمة؛ أنت أمام نفسك، وأمام وجهك، وربما كان عنوان الديوان "من ذاكرة البئر" عودة إلى نرسيس ووجهه فوق صفحة الماء.

لغة جمال عطا أحمد مدهشة والقصائد حمّالة أوجه متغيرة؛ والصور جديدة مفاجئة:

"سنصنع شايا لهذا المساء

ونخطو على جثة الريح

علّ النواطير

تدرك سر الطفولة فى الماء.. (١٢).

أحمد الشافعى ودفء المشاعر الضائعة:

يبدو الشاعر أحمد الشافعى باحثا عن الشعر، وتظل القصيدة/ الأنثى التى يبحث عنها الشاعر الذى يذوب عشقا هدفا يركض الشاعر إثره، ولذا فهو يجدد أدواته الشعرية موظفا الأدوات

البصرية فى القصيدة فنراه يلجأ إلى حذف حروف وتكرار حروف ودّ الشاعر أن يلفت نظر المتلقى إلى أهميتها، مثلما يكتب كلمة سكوووت هكذا؛ كما يوظف الفراغات البيضاء فى القصائد، وكأنه يود أن يمنح المتلقى مساحة تستريح فيها العين.

عذرا

يا رفاق الحرف

عذرا

لم اكن اكتب شعرا

وادعيت العمر أني

كنت للأوزان بحرا

رغم انى يا صديقي

لست أخفى عنك سرا

لم تصغ كفاى حرفا

كان شعرا ،كان نثرا

فدواوينى جميعا

من شذى المحبوب

تترى

كان يهدينى قطوفا

من رياض الحب زهرا

فيضوع الشعر حولي

تنتشى الأوراق

عطرا

ترتوى الأقلام شعرا

ويسيل الشوق

حبرا (١٣).

يطرح الشاعر أحمد الشافعى عبد الحميد عددا من الأسئلة، وفى أسئلته يأتى بالإجابة المحتملة على صيغة سؤال، إنها أسئلة المتحير الذى يجهل السؤال فكيف يبحث عن أجوبة، لكنه يشرك المتلقى فى شعره بحيث لا يدعه منفصلا عن النص بل يدخله فى ثنايا القصيدة، فيشغل باله بها ويفكر معه، فالقصيدة وإن كانت ليست معقدة المعنى فإنها ليست كاشفة أسرارها من أول قراءة بل تحتاج قراءات بمستويات مختلفة.

يلجأ الشاعر إلى الالتفات البلاغى فنراه مخاطبا ذاته فى حوار

مدهش:

"ها أنت تصافح أربعينك

والخريف يداعب شاطئك الآخر

أشجار الكافور تحيطك.."

تخييل الحب لدى الشاعر أحمد الشافعى يعتمد على التصوير والانزياحات اللغوية التى تحيل الحقيقة إلى التخييل، فيلجأ إلى تشخيص الحب فى المحكى الشعري.

مختتم

يبدو التناص لدى جميع الشعراء – موضع القراءة- جليا، وهذا يعود إلى ثقافاتهم العميقة المتنوعة وتنوع مشارب الإبداع لديهم.

لقد قال الشاعر الفرنسى سان جون بيرس فى خطاب استلامه جائزة نوبل للآداب فى ١٩٦١: "الشاعر هو من يكسر من أجلنا سُنة التعوّد" وهذا ما يفعله الشعراء عندما يكتشفون ويكشفون لنا الكون الذى يغدوَ جميلا بأشعارهم.

الهوامش:

١. الرسالة رقم ٦.
٢. شوقي أبوناجي: بطولة، شعر حلمنتيشي ص ٣٥ ط. فرع ثقافة أسيوط ٢٠٠٦.
٣. البيت لصريع الغواني، ومعني ذحل في لسان العرب الذَّحْل الثأر وقيل طَلَبُ مكافأة بجناية جُنِيت عليك أو عداوة أُتِيتْ إليك وقيل هو العداوة والحِقْد وجمعه أذحال وذُحُول وهو الترة.
٤. شوقي أبوناجي: بطولة، شعر حلمنتيشي ص ٢٥.
٥. يقصد الشاعر عبدالستار سليم.
٦. شاعر عربي من شعراء مصر، كان (١٩٤٢-٢٠٠٦) له حضور في الأمسيات الشعرية، وله ديوان شعر، كما أعاد للشعر الحلمنتيشي رونقه وجماله وفكاهته.
٧. سيد محمد عبدالرازق: أخيرا تصمت الزرقاء ص ٦٨.
٨. سيد محمد عبدالرازق: أخيرا تصمت الزرقاء ص ٦٣-٦٤ ط.أسيوط ٢٠١٤.
٩. نوفل، د.يوسف: بينات الأدب العربي ص ٢٠ ط.دار المريخ، الرياض ١٩٨٤؛ كما أشار إلى أثر البيئة في الإبداع بكتابه: نوفل، د.يوسف: تجليات الخطاب الأدبي، ط.دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٧.
١٠. عبدالواحد الرزيقي: لست نبيا حتى أنبئكم بالتأويل ص ٦٦ ط. اسيوط ٢٠١٢.
١١. جمال عطا أحمد: من ذاكرة البئر ص ٢٣-٢٦.
١٢. جمال عطا أحمد: من ذاكرة البئر ص ٥١.
١٣. أحمد الشافعي عبدالحميد: دفء المشاعر ص ٣٩-٤٠.

عبور سريع لأربعة دواوين

غواية الموسيقى ومحنة الوجود

د. فارس خضر

ثمة مدارات تنتظم بها الذات الشعرية ولا تبرحها رغم تبدل الأماكن والأزمنة، مدارات تمثل فكرة "الوطن" هاجسها الرئيس وقاسمها المشترك، فإن عزّ ما تفاخر به هذه الذات ويرسخ هويتها ــ لتوالى الهزائم والانتكاسات ــ صار "الاغتراب" عنوانها وملاذها، وأداتها الشعرية الناجزة فى مواجهة الواقع.

ربما كان هذا الملمح مدخلا لإطلالة على أربعة دواوين بالعامية المصرية تنتمى للعاصمة الجغرافية لمصر "أسيوط" ، وتتفق بدرجة كبيرة فى رؤيتها للعالم، وفى أشكال الذات المتبدلة من حال لحال، وفى لغة مدينية تهجر المفردة المحلية ــ أو بمعنى أدق الموغلة فى محليتها ــ وتتوسل بالمشترك اللغوى بين الأقاليم

المصرية المختلفة، ربما للحرص على زيـادة رقعـة الانتشـار للنص الشعرى، لكن الأرجح أن هذه اللغة الناصعة التى لا لـبس فيها تجئ كاستجابة لتطور النص العامى، مرورا بالزجل ولـيس انتهاء بالنص الإيقاعى وقصيدة نثر العامية، فقد اتسعت الرؤيـة فغلب عليها الهم الانسانى. كما تخففت اللغة من كثير من أثقالها خلال رحلة نموها، وتخفف الشعراء أنفسهم من حمولـة اللغـة المحلية التى قد تغمض على من لا ينتمون للمنطقة الثقافية ذاتها، وذلك لصالح لغة مكشوفة لتتحول على يد المبدع إلى لغة كاشفة، وتتفاوت بالطبع أرواح الشعراء فى اقتناص المفردات الأصـدق تعبيرا ـ بحمولتها الجمالية ـ عن ذات الشاعر ومكابداته.

كما تتفاوت أيضا مهارات التشكيل الصورى والمشـهدى، وهـى النقطة الفارقة بين مبدع وآخر حتى وإن تطابقت الرؤى الإبداعية والمنطلقات الجمالية.

•

ففى ديوان "بالكاف والنون" للشاعر "بهـاء أحمـد توفيـق"، ذات شعرية مهملة وجريحة يغلب عليها شعور الشهادة، تقوم عمـارة قصيدته على الصور المتلاحقة السريعة، والإيقـاع الحـدّادى ـ نسبة إلى فؤاد حداد ـ بما له وما عليه، على أن شـاعرنا قـادر على كبح جماح إيقاعات القصيدة فلا يتركها تنزلـق إلـى هـوة التداعيات الصورية، ويقبض على نصه بمهارة من يعرف متـى ينتهى الغناء، كما يطعم قصيدته بمفردات فصـيحة، لا تشـكل نتوءا زائدا عن النص العامى بل تكمله، وتتواشج مـع مفرداتـه

باتساق:

لحظة شرود

وبيتولد الحلم ممدود..

للجهات الأربعة

تبدأ تلف الزوبعة

تمسح حكاوينا الأليمة

تنزف جراحنا فى الضحى..

دم الهزيمة

تقوى فى قلوبنا العزيمة

ننتفض..

بكائية الأحلام المجهضة لا ينتهى نشيجها بطول القصيدة المصرية، وهى أحد تجليات الشاعر النبى، الرائى، المعلق على صليب النكران والجحود، وهى الرؤية التى حاولت قصيدة النثر أن تنجو من شراكها، محتفية بالضعف الإنسانى، ومعترفة بعدم امتلاك الشاعر لقدرات خارقة تجعله زرقاء اليمامة بين قصار النظر، غير أن القصيدة التفعيلية لا تزال على حالها، يعجبها دور النبى المتطهر للشاعر، بينما تغرق البشرية فى بحيرة الآثام:

يا قتلانى

يا واهبة العز للأندال..

وذلانى

لا عاد حضنك ينادينى

لكن اسمك..

على لسانى

ووحشانى.

وفى قصيدة أخرى:

وصباحى ..

بنسهر نغزل الأوجاع

ولما ننام..

نلاقى فى حلمنا بياع

بألف دراع يبيع فينا ..

كما المماليك.

وفى قصيدة أخرى:

ياااه

ياه على الحلم الكبير ..

لما فجأة ..!!

بين عنيه تسقط بيوته

لما يخلص منه قوته

لما يوصل فى طريقه ..

لـــ.. م .. ن.. ت.. هـــ.. ا.. هـــ

وفى قصيدة أخرى:

ويخرج منى صوت الآاااااه

معاه اسمك.. معاه رسمك

معاه غدرك وألاعيبك

معاه زيفك وأكاذيبك.

أما ديوان "مواويل العشق" للشاعر "محمد أبو زيند الأسيوطى" فيثير تساؤلا عن ذلك الارتباط الشرطى بين الإيقاع التفعيلى والبكاء على أطلال الوطن/ الحلم.. فالبكاء والغناء يشتركان وجود ايقاع موسيقى منغم، باختلاف تنويعاته، و غير المنطقى تماما ــ بعد المغادرة شبه الكلية للحظات الشفاهية المقترنة

بطفولة البشرية والوصول إلى مرحلة كتابية، لم تعد تحتل فيها الموسيقى ذلك الموقع السحرى القديم فى النفوس.. أقول من غير المنطقى أن نطالب حاليا تلك "المعددة" بأن تطوى حزنها على نفسها فتتخلى طائعة غن موروثها الموسيقى ولا تودع أحباءها بفرقة موسيقية، حين تقول:

بالطبل والطار

وديت عُزّازى

بالطبل والطار

قعدت أنا

إيدى على راسى.

إنها غواية الموسيقى الكامنة فى مسام الوجدان، منذ بدأ الانسان يطلق المسميات على الأشياء حسب الأصوات الموسيقية التى تصدر عنها، هذه الغواية التى لا تزال رواسبها باقية فى نفس الشاعر الحديث، بحيث يبكى ويغنى فى آن:

رغم المتاهة وألف حاجز

من ظروف عماله تطعن حبنا

وبحر خوف بيهيج؛ فيرجف قلبنا

حتى المنى تعزف على وتر الضلوع

غنوة دموع.

فى قصيدة أخرى:

وبين اليأس والأحزان

طريق مقطوع

وفيه الخطزة نداهة

ما تسمع غير صدا صوتك

وموتك.. فوق نواصى

سكة مفروشة

أسى ودموع.

وفى قصيدة أخرى:

بس موتها ما كنش فيك

يكفيك

مذلة وانكسار

الليل ماهوش طارح نهار

نفس المدار

بتلف فيه من كام سنه.

ومع هذا ففى "مواويل العشق" ذات شعرية قادرة على المقاومة مبشرة بانتصار ما، نعم هى ذات مغتربة ومتألمة لكنها تعافر لتجاوز المحنة الوجودية بافتعال بطولة شعرية، ربما تمثل تعويضا نفسيا عن الهزيمة.. وهذه المقاومة ليست مبررا كافيا لكثير من المباشرة ولندرة التكثيف الصورى فى بعض قصائد الديوان، إذ يبدو أن ثمة خطيئة جمالية يقع فيها الشعر المقاوم دائما رغم نبل المقاصد.. تصل هذه الخطيئة إلى ذروتها فى الأشعار التعبوية.. التى تجيش مشاعر الجماهير لصالح قصية وطنية ما.. ولا تنتهى بالأشعار الثورية وشعرائها الكثيرين.. والأرجح أن الفن فى جوهره "مقاومة" لكل أشكال القبح.. والأبقى للشعر أن تتخذ هذه المقاومة أشكالا فنية وجمالية تبتعد كلما أمكن عن المباشرة:

أنا خطوتى سابقة الطريق

أما الرفيق.. هيكون أنا..

بين النقط..

هـ اكتب غنى

وشعوري إللى انفرط

تاني ألضمه

والصبر خيط

توب الوجع راح ألملمه.

وفي قصيدة أخرى:

أنا معتصم..

في الحزن ..

لحد ما تفتحي الحضن

واشوف أزهاري

ماليه الغصن.

خيط رفيع بقف بين المجاهرة بالبطولة الشعرية في "مواويل العشق" وإعلان الهزيمة والانسحاب "في آخر عنقود الألم" للشاعر محمد جابر المتولي، ذلك أن كليهما وإن وقعا في فخ المباشرة الشعرية يحاولان إغلاق الدائرة الابداعية بتقديم "حلول" أو مد خيط المكابدة الشعرية إلى نهايته، ليقعا في نهاية الأمر أسيرين لثنائية: "إما ننتصر أو نموت".. والحق أن لا هذا يحدث ولا ذاك.. فتمر حيواتنا بين درجات لا متناهية بين الموت

والانتصار، ولعل هذا ما أدركه شاعر النص الجديد، فرمى وراء ظهره كثيرا من المقولات الضخمة الفخيمة البالية، وانتبه إلى حقيقة أنه غير معنى بتقديم "إجابات"، وغير مهتم بالغناء في جوقة المفاهيم الجمالية الموروثة، التى تستمد قوتها وسطوتها من تقادمها ومغازلتها للذائقة العامة السائدة..

احتمالى (ع) الصمود

استحالة

والإحالة جوه دفتر الانهزام

واجبة جدا

فرض لازم أن أكون لك

جندى يخدم

جوه جيش الانكسار

وفي قصيدة أخرى:

المشكلة

إن الألم واخدك وطن

وتشيده حزنك م الصغر

صورتك علم

قلبك دا أرضه ومرتعه

وفى قصيدة أخرى:

فى البطن بانت ع الملا

يا أيها الوطن البلا

لابس عباية مرقعة

بالسهتنة والمسكنة والسلطنة

دايخ ودوختك ملحمة.

على أن إغلاق الدائرة بإعلان الهزيمة الفردية يستلزم وربما يرسخ لفكرة البحث عن مخلص، واصطناع "بطل" تنصلح بمجرد خلقه أحوال البلاد والعباد، وهى فكرة على تجذرها فى الوجدان الشعبى لا تؤمن بقوة الجماعة، وتنتهى فى تجلياتها الكبرى إلى عبادة الفرد وتأليهه، ولعل الشاعر يدرك هذا ..ويعى أن إعلانه موت البطل الفردى مهزوما قد يصنع بطلا شعبيا يكون ظلا لله على الأرض، لهذا حفلت نصوصه بكراهية الملك الحجر وسخرت من الطواغيت:

فهزائمك لن تنتهى

فالحرب قائمة عليك

يا أيها البطل الأخير على الورق.

وفى قصيدة أخرى:

ومتندميش

أصلى خلاص

خلعت جلباب الأمل

تحت الحيطان ماشى

يجرجر فى الألم

آسف أنا

قطعت شريان البطل.

لا ينبغى للشعر أن تبتذله السياسة، بل لا يحق للفنون التى يعد "الخلود" أحد سماتها، أن تجعل من أحداث سياسية منتهية الصلاحية ــ طالت أو قصرت مدة هذه الصلاحية ــ جسدا لعمل فنى يفترض فيه أن يبقى يافعا فى وجه الزمن.. هذه الاشكالية تواجه الشاعر سيد فاروق أحمد فى ديوانه "دمك على كفوف

العبيد"، فلم يعد الشاعر فى تصورى هو لسان حال القبيلة كما كان، لأن أجهزة إعلامية أعلى منه صوتا سلبت أحد أدواره القديمة، كما أن السياسى غالبا ما يركب على أكتاف الفنى ويسوقه وليس العكس، لهذا لن تتوقف الذاكرة الجمعية كثيرا أمام موقف السفيرة الأمريكية ـ مثلا ـ من الثورة ومن جماعة الإخوان، ولن تحفل كذلك بمحاولة التفريط فى حلايب.. إلى آخره..

فهذه أحداث عابرة مهما عظمت ولن يخلدها أن توقف أمامها شاعرنا راصدا وناقدا.

المكان ودوره فى السرد الروائي

قراءة فى رَهَبَةُ المباركين والناُ ُورى

أمـل جمال

لعل المتتبع عند دراسة أكثر من عمل دراسة نقدية، هو البحـث عن أحد الملامح المشركة لتسهيل المهمة التى لا تتاح لها رفاهية تناول كل عمل على حدة. ولعلنى بعد القراءة الأوليـة للعملـين الروائيين (رهبة المباركين) لعبد الراضى أبو دوح، و(الناطوري) لمصطفى البلكي، آثرت أن أختار المكـان ودوره فـى السـرد الروائي، ليس فقط لعطائه على مستوى الشخصيات وإنما أيضـا لخصوصيته على مستوى مسمياته التى لا أنكر التباسـها علـى أثناء القراءة للوهلة الأولى وانشغالى به.

المكان عند باختين:

حدد باختين أنواع المكان، وأعطى لكل منها اسما خاصا حسـب دوره فى الرواية كالتالي:

المكان الخارجي:

ويقصد به المكان المفتوح الواسع الذي، يخرج عن نطاق غرفة في مقابل بلد.أو البلد الأم فى مقابل بلد الغربة.

المكان الداخلي:

وهو المكان المعاكس للمكان المفتوح. فهو المكان المحدد المنغلق كالغرفة مثلا وهى تمثل الانغلاق والضيق، رغم أن ذلك لا ينفى أنها قد تنقلنا إلى عوالم أمكنة أخرى من خلال الأثاث أو اللوحات والرسومات على الجدران وبالتالى تعطينا دلالة تفوق دلالتها الأولى.

المكان المعادي:

هو المكان الذى يشعرنا بالضيق ويؤثر سلبا على حالتنا النفسية حتى وإن كان واسعا، كتواجد فرد فى بلد الغربة، مهما أعطاه المكان من رحابة لن يشعر فيه سوى بالضيق.

فضاء العتبة:

هو النوع الأخير من أنواع المكان، وهو وسائل التنقلات السيارات والنوافذ والبواخر وغيرها. التى تنقل الشخصيات من مكان لآخر.

طبيعة المكان ووظيفته:

يخلق الكاتب عادة عالما روائيا تقع فيه الأحداث ويعتبر انزياحا عن عالم الواقع باتجاه عالم متخيل، وإن كان فى الأصل يستمده من عالم الواقع، إلا أنه يختلف اختلافا جوهريا يجعله قادرا على أن يسم المكان بسمات تجعل له تأثيرات واضحة على شخصية ما من شخصيات الرواية، أو العكس حيث تخلع الشخصية على الأشياء الخارجية صفات جديدة، تكون معادلا موضوعيا لما يدور فى داخل الشخصية من أحاسيس ومشاعر.

الوظيفة الرمزية للمكان:

ترتبط هذه الوظيفة ارتباطا كبيرا بالوظيفة الجغرافية للمكان. فالمكان تكون له وظيفته الرمزية التى تفيد فى تأكيد وتعضيد البناء الأساسى للشخصية لدى الفرد. فالخبرات المتكررة فى مكان معين تساعد فى تطوير إحساس ما بالاستمرارية، وشعور ما بالانتماء لمكان معين يجاوز الأفراد وظروفهم الخاصة المباشرة. ولا يشترط أن تكون الأماكن التى تدعم إحساس المرء العميق بالهوية هى الأماكن التى يتحرك هذا المرء فيها وينشط الآن. بل يمكن أن تكون أماكن تنتمى إلى الماضى أو تنتمى إلى الحاضر وهو بعيد عنها الآن، يحن إليها أو تنتمى إلى الحاضر وهو بعيد عنها الآن، يحن إليها ويتمنى أن يفنى فيها. (كما فى حالات الغربة الإرادية واللاإرادية مثلا) فالذكريات والتخيلات وأحلام اليقظة وكذلك المعلومات الحقيقية المرتبطة بأماكن معينة،

تفيد فى تأكيد إحساس المرء بذاته، وفى تأكيد، وفى ترسيخ شعوره باستمرارية هذه الهوية.

وانطلاقا مما سبق ندخل إلى عالمين روائيين متصلين منفصلين، يجمعهما نفس العبق، لنفس المكان ونفس التركيبة الإنسانية، على اختلاف النسيج الحكائى لكل منهما على حدة. واختلاف العوالم. الرواية الأولى هي(الناطوري) لمصطفى البلكي، والرواية الثانية هى (رهبة المباركين) لعبد الراضى أبو دوح.

الناطوري.. روح محلقة تحرس المكان

بدءا من العنوان كعتبة أولى للقراءة، يقدم إلينا مصطفى البلكى كلمة وحيدة دالة هى الناطوري. الناطورى اسم يحمل دلالته فى الحراسة لإخافة الطيور عن المحاصيل التى تجود بها الأرض لأصحابها. الناطورى الإنسان الحامى لأهل البلدة والحافظ لأرضها وحدودها من الغرباء الذين يتناثرون لسرقة مصادر رزق أهلها عبر التحايل كالغربان. ليمهد لنا الطريق ويشوقنا لمتابعة هذه الشخصية، بما يغرينا بتوقع ملامح الأسطورية. فهل نجحت لعبة التوقع؟!

الحدث/ رحلة البحث:

١ - "كالشمس التى ترسل ضوءها الفاضح فتحدد المرئيات، ويرتدى كل معلم ثوبه ولونه بدأت رحلتى الملحة بعد زمن قلت

فيه ليس أوانه. لم يكن بالسهل المتاح أن أبحر عبر الدروب البعيدة". هكذا يقرر الروائ أن يعرف التفاصيل المجهولة لمقتل جده وهو متوجس وخائف من المساس بقدسيته عند الجميع. ثم يقدم لنا بذكاء مبررات هذه الرهبة فى تصويره للطقس الاحتفالى بيوم موته أو ما نطلق عليه "سنويته" دون أن يسقط فى حيز المباشرة فيصور لنا أمه سكرة الابنة الوحيدة للناطورى التى بقيت من ذريته بعد موت أخوتها الذكور صغارا. وهى تدخل إلى الغرفة المغلقة على كنزها وسرها والتى لا يملك أحد مفتاحها سواها بنفس الطريقة الطقسية. تدخل الغرفة المغلقة ذات المزلاج. تفتح الدولاب. تسحب الشال المبقع بدمه وجلبابه القديم. وتقف فى العتمة. تفتح الطاقة الموصدة، تطل الصورة. تسحبها. ثم تدنيها من صدرها وبعد وقت قد يطول أو يقصر، تريحها تحت إبطها وتنزل. تركن الصورة والشال.ثم تبدأ العجين وهى تهمس كأنها فى صلاة بصوت لا يبين وتردد عدودتها الدالة على الفقد والحرمان والوحشة"

الناس كتيرة وانت ليه غايب ياللى قطعت الود والنايب.

الناس كتيرة وانت غايب فين يالى قطعت الود والنايبين.

ثم تبدأ فى الخبيز الذى لا يتم تفسير سبب كثرته إلا فى نهاية الرواية التى تشتبك مع بدايتها لتكتمل بشكل دائرى يتسق مع التكرار.

هذه المرأة الرمز للتراث والتقاليد التي تتوارثها الأجيال المرأة التي تمسك زمام كل شيء وكأنها تقود المقادير في الرواية هي ظل الناطوري والتي كادت بمواقفها أن تسرق هالة البطولة من أبيها لولا حنكة الكاتب وتمرسه. وربما أيضا وفق الموروث الثقافي ووفق تراتبية الطقس توقعت أنها تخطط للأخذ بالثأر لمقتل والدها ة تنتظر وقتا بعينه تعرفه هي. ولكني اكتشفت غير ذلك. ربما كان السبب أن الاحتفال بالذكرى السنوية للوفاة، يختلف من عائلة لأخرى مما جعلني أتساءل هل يحدث ذلك فعلا في صعيد مصر كطقس عام؟ وإذا كان هذا فعلا ما يحدث فلم لم تصلني أيه إشارة؟!

٢ – يقطع الراوي الرحلة بدءا من أمه التي رفضت بصرامة الحديث عن تفاصيل موته، إلى جده هاشم إلى الربع إلى العم سليم. ولا يصل إلى رواية تامة كاملة تعطي اسما لقاتله. فجل ما استطاع الحصول عليه فقط هو مواقفه البطولية العديدة أثناء حياته والتي أكسبت اسمه دلالته الفعلية فصار كبير القرية وحكيمها الذي أطعمهم القوريللا مع البرسيم عندما أشار عليهم بزراعتهما معا ليأكلوا وتأكل حيواناتهم أيضا. فيتخطوا بذلك محنة الجوع في غياب وإهمال الحكومة لهم. وصار أيضا حاميها ضد كل سلطة جائرة قوية وقاهرة. أكد فيها شجاعته. في مواقف عديدة منها، المواجهة بينه وبين – الكبير الذي يملك حجرة المشنقة والعروسة– موقفه مع الربع وهو طفل تنزف الدماء من

رأسه عندما ضربه الغرباء الذين يعمل لديهم فى جلب الماء من البئر. ذهب إليهم وهشم البرمة المملوءة بالماء إلى آخر المعركة ليحجمهم بأن"٥٤ داس بقدمه على اليد المفرودة على الأرض فسكنوا وقال لهم هذا حق الصغير، أما عقاب من يتطاول على ابن البلدة فلا يستحق إلا الرحيل. فطرد الغنامة وجعل خير البلد لا ينتفع به إلا أبناؤها. ولا ننسى أيضا حمايته لأهله فى السوق بل تعداها إلى استعادة حق موزة من الرجل الذى تزوجها. ليستولى على مالها. على الرغم من كونها امرأة من نساء الشطر الثاني. مواقفه تلك وغيرها هى ما جعلت صدور أعدائه تمتلئ بالغل فتارة يلصقون به تهمة حيازة سلاح ويفشل مخططهم فيلجؤون إلى الخلاص منه بضربه على رأسه ليموت فى المستشفى ولا تأتى نتيجة التحقيقات بشيء.

٣ – ربما كنت أنتظر من البلكى رواية تتسق مع سيرة ذاتية للجد وموته الملغز، بمباشرة وتراتبية للأحداث ولكنه فضل لعبة متوازنة بينه وبين القارىء وأعطاه دوره فى التوقع الذى يصر دوما على كسره أو مغايرته عبر استخدامه لتيار الوعي.و سبر أغوار الشخصيات فى مناجاتها أو منلوجاتها. فهناك العم سليم والجد هاشم. وهناك الديالوجات والمقابلات فى المواقف جيهان من أمها سكره ورفضها للعادات والجهل. أيضا موقفها العدائى وغيرتها من ياقوته فضلا عن أنها حفيدة الناطورى ورغم ذلك لا يدق الخطاب بابها. وهنا لا ننسى الشخصيات الفرعية التى كانت

ضرورية ليتزن المشهد الحكائى فى المواقف ليتسع نسيج الحكى ويكتمل.من هنا كان للقارىء دوره الكبير فى لملمة الحدث المتشظى وكأنه يعمد إلى أن يشاركه القارىء البحث أيضا وتركيب الحدث لنصل إلى النتيجة دونما ملل.

الزمن:

حينما يتشظى الحدث نفقد بوصلة التتابع حيث تتراكب المواقف واللحظات من منظور الشخصيات فلا يكون الزمن ممتدا إلى الأمام فقط أو إلى الخلف فقط ولكن إلى العمق، إلى الداخل. ويفاجئنا ككرة نطاطة لا تمل القفز هنا وهناك لكن مصطفى هو من يمسك بها ويعرف مقدار رميتها وحركتها فنجده بداية الرواية تكتمل مع نهايتها لتحكم ثانية انغلاق خطوط الكتابة والأحداث فى دائرة مغلقة موشية باللغز الذى لم يحل ربما سيدور كل من يحاول فى نفس الدائرة لتغلق من جديد.

المكان:

انطلاقا مما سبق من حديثنا عن المكان نرصد العديد من الأماكن التى لا يقتصر وصفها فقط على مكانها كمسرح للأحدث وإنما تتعداه إلى المشاركة فى تحديد الإطار النفسى للشخصيات واتساع رقة النسيج الحكائي. عبر تفاعلهم مع بعضهم البعض لتأطير الحدث أو تفاعلهم مع المكان ذاته. فهناك الرهبة، والبلدة القديمة، والبلدة الجديدة، وهناك السوق والمقهى، والجرن والمستشفى

والمندرسة ومجالس العزاء. ودروب البلدة الضيقة المؤدية إلى السوق وعزبة النقورة وحارة النقورة. وهناك بيت الجد هاشم وبيت سكرة. والمندرة والمقعد، والمصطبة. بل يوجد أيضا المكان بشكل أصغر كالغرفة المغلقة التى تدخلها سكرة وتغلقها عليها. والطاقة التى تحتفظ بصورة والدها فيها. بل الحائط الذى تحتله الصورة أيضا يوم الاحتفال بذكراه السنوية ومكان المسمار إلى يدق ليحملها. وهناك حائط آخر فى بيت العم سليمان معلقة عليه صورة الناطورى بجوار صورة المسيح والعذراء مريم أطهر نساء العالمين. لكنى كقارئ يستقبل العمل لأول أعترف أننى تعثرت فى تحديد جغرافيا المكان واهتزت لدى رؤية الأشخاص فى مكانها الصحيح وذلك لجهلى بالمفردات التى استخدمها البلكى دونما إشارية ترشدنى فاصطدمت بمفردات دون أن تكون مضبوطة بالشكل مثل (الرهبة التى قرأتها أنا الرهْبة بتسكين الهاء، واكتشفت أنها مكان. والمجاز أيضا ليس له دلالة محددة لدى ماذا تعنى فى البيت؟ وما شكلها؟ هذا بالإضافة إلى بعض المفردات التى لا تتصل بالمكان واذكرها هنا عرضا ضمن ما تعثرت فى تحديده، مثل المش الأزرق، والتصليبة والكركة وجلباب من النهضة والتى استعنت بمن ساعدنى على القراءة بشكل صحيح).

الشخصيات/ اللغة:

لعل أهمية الشخصية فى الرواية يحددها دورها المؤثر فى الأحداث. فالشخصية المحورية هى مرتكز الحدث وباقى

الشخصيات تؤدى أدوارا بعينها لاتساع رقعة الحكى واتزان إيقاعه. ولعل الشخصية الأبرز من الأحياء هى سكرة.يليها الجد هاشم يليها العم سليمان والراوى المشارك فى الحدث. ثم جيهان وياقوته. والربع وصاحب الفراشة وغيرها من الشخصيات وربما قد لا أخطئ أيضا حين أقول أن عدد الشخصيات النسائية ربما يساوى عددها من الرجال.

استخدمت كل شخصية لغتها الخاصة التى تميزها من حيث تعاطيها فى الحياة. انبساطها كزهيرة وياقوته أو انغلاقها كجيهان. أيضا جلسات النساء معا والتى لا تخلو من الحديث عن الجنس وطقوسه ومشكلاته بشكل إشارى ظهر فى أكثر من موضع. ثم الشخصيات الرجالية المهزومة التى أصابها العجز فلا هى قبل موت الناطورى شاركت فى إنقاذه ولا بعد موته انتصروا له بتحديد قاتله. حتى الراوى الباحث عن الحقيقة أيضا عاد خاوى الوفاض.تجلت أيضا خصوصية اللغة المرتبطة فى المكان فى عدد من المواضع مثل (يا واكل ناسك نسيت دى بت مسين؟)، والعدودة الجميلة فى بداية الرواية. وبعض المفردات المسيحية جاءت عرضا ربما لتظهر دون ضجيج النسيج الواحد للمصريين.

ختام:

بقى فى النهاية أن أتساءل إلى متى سيظل غلاف الكتاب قد يسيء أو يضيف إلى العمل الإبداعى بألوانه ولوحته بل حتى بنوعية

الخط الذى نختاره لكتابة العنوان؟ وهل الغراب الذى يقف فوق رأس خيال الظل أو ناطور الحقل فى لوحة الغلاف لها ارتباط بهزيمة الجد؟ أو ضياع زمنه؟ واحتلال الرعاع للمشهد. وهل تم اختيارها ليدلل على قتل الزعامة؟ باختياره للغراب المرتبط بأول جريمة قتل عرفتها البشرية؟

رهبةُ المباركين.. دراما الماضى والحاضر:

انطلاقا من القاعدة التى تقول أن "كل ما يحدث فى الحياة بمستوياتها المختلفة من اجتماعية واقتصادية وثقافية، يصب فى مجرى السياسة العميق ويعكس تياراته" (١) سوف تكون قراءتنا لرواية "رهبة المباركين" للكاتب عبد الراضى أبو دوح. هذه الرواية العذبة التى حاولت أن تفلت من الإطار السياسى المباشر التى كان سيفسد العمل فى حضور الراوى العليم. إلا أنه آثر المرور السريع بذكر اسم الحدث لحرب ٧٣ والسادات وعبد الناصر وقتل السادات دونما خوض فى تفاصيلها. وعندما وصل إلى المرحلة التى أراد التركيز عليها بشكل خاص أفرد لها مساحة من الأحداث الدرامية فى الرواية بما لا يوقعه أيضا فى حيز تبنى وجة نظر معينة وان كنا نشعر جميعا معه أننا فى خندق واحد. لا نستطيع تكذيبه ولا مناقضته لأنه ببساطة تحت أعيننا. وان لم يكن هو نفس الحدث وعينه إلا أن ترادفاته بنفس الكيفية فى كل مكان. من منا ينكر سطوة رأس المال وزواجه من السلطة؟ ومن منا لم ينكر فساد جهاز الشرطة؟ تلجيم التيارات

السياسية وتلجيم الشباب من طلبة الجامعة وغيرهم. ومن منا من لم ير ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ . من منا لم يعرف أسبابها!؟

لقد تناول عبد الراضى أبو دوح الأحداث السياسية انطلاقا من واقع شخصياته ليترك لنا حيوية الربط بين الأحداث أو مناقشة آثارها ونتائجها. سواء اتفقنا معه أو اختلفنا عليه. أنه واقع موجود ببساطة ولا نستطيع نكرانه. وحتى لا نبتعد عن تأسيسنا الأول لمنهج الكتابة فسنبدأ فى قراءة العمل الذى لم يكن المكان فيه وهو – رهبة المباركين- مكانا واقعيا بناسه ونهره وعصافيره وحقول قطنه بقدر ما كان أيضا رمزيا ومعادلا موضوعيا انطوى على هموم وآلام أهله كما انطوت مصر المباركة على همومها وهموم شعبها الذين ما وهنوا وما هانوا مهما طالتهم الهموم، طالما كان الأمل شراع مراكبهم فى نهر الحياة.

المكان:

تبدأ الرواية مباشرة من عنوانها "رهبة المباركين" ليحدد لنا نحن القراء المكان الذى هو مرتكز الأحداث وسكنى الشخصيات التى ما تلبث أن تتخذ أدوارها ومساحاتها فى تفاعلها معه وتفاعله معها. فالمكان تكون له وظيفته الرمزية التى تفيد فى تعضيد وتأكيد البناء الأساسى للشخصية لدى الفرد.فالخبرات المتكررة فى مكان معين تساعد فى تطوير الإحساس بالانتماء. يتمحور المكان والأحداث فى رهبة المباركين. ثم يدخلنا الراوى إلى

تفاصيل الرهبة كخارطة قديمة بتفاصيلها فنجد الدروب مثل درب البواحين، ترعة المباركين والشيخ والـــي، المقــاهى والمدرســة والجامع ومكان الأسد الفرعونى الذى يتوسط المكان. ثم الأزقــة والحارات وأنماط البيوت البسيطة نجد تفاصيل المكان فــى كــل البيوت بمفرداتها ذات الدلالة مثل المنــدرة والمجــاز والــرواق والطاقة والكانون والحائط الذى قد توجد به شقوق توضــع بهــا الكنكة الصدئة أحيانا، وحتى الكانون وقن الدجاج الــذى نســمع صوته فى الدار والدكاكين مثل دكان داوود لبيع الخمور، ودكــان عم بسيوني. وحتى أسطح البيت الذى تطالع منه النســوة القــادم على أول الطريق أو من يطرق الباب .ملامح المكان الخاصة فى الشوارع المصطبة خارج البيت، الترعة بجوار المدرسة ونهــر النيل والقوارب والأشجار بالجنينة وحقول القطن بلوزها المتفتح، والأجولة التى يجمع فيها والمساطيح بمحصول الذرة المفــروش عليها وشجر النبق والصفصاف. بلا نكاد نسمع تغريــد الطيــور الساكنة فيها. قصر أبو فروة هذه الخارطة القديمة، التى تــؤطر فيها الأحداث بشكل ما فى مقابل الفصل الثانى من الرواية التــى تحمل جغرافيا الرهبة الجديدة بعد تغير الأحــداث مثــل قصــور عائلات أبو فروة وغياب الأسد الفرعونى من الساحة. وأعمــدة الإسمنت. ثم ينتقل المكــان بجغرافيــا جديــدة تواكــب انتقــال الأشخاص على المستوى النفسى أيضا ووفق النسيج الدرامى فى القاهرة السيدة زينب المستشفى وشقة صالح وجمال بــل وشــرم الشيخ أيضا. يكمل المكان إطــار الصــورة المشــهدية للــدراما

الأجواء المأساوية فى مكان نوم عبد الوهاب بجوار الحمار وفرشه الفقير والأثاث الفقير فى بيت العمة صفية وبيت خلف الصياد والبيت القديم لعبد الوهاب. والمندرة ببيت العمدة بسطوته التى يثبتها بصورته على الحائط والبندقية المعلقة. والأسد الفرعونى بمكانته التى تشبه التقديس عند السكان لدرجة ترجى الذرية بدوران نسائهم حوله. يتسع المكان باتساع رقى الشخصيات ومراتبهم العلمية وعوالمهم من المركز للقاهرة لشرم الشيخ ثم دراما الحياة به ثم جدلية البقاء والهوية. الجبر والاختيار. رغم الهزيمة النفسية لمعظم الشخصيات وقسوة مصائرهم. إلا من استمسك منهم بالأمل فى الغد.

الحدث والشخصيات:

يتناول أبو دوح الواقع الاجتماعى والاقتصادى الفقير لسكان الرهبة الذى يشتبك بشكل ما مع مجمل تغيرات الواقع السياسي. الذى ربط بين الهم الاجتماعى بالوطنى وهو الأمر الذى يساعد على رؤيتها التحررية وإيمانه بقيم العدل والحق والخير فى الحياة. فى جدلية نقدية الماضى بالحاضر. الأسباب بالنتائج والصبر حتى ولو مع الفقر الاقتصادى والذى يجبه غنى الروح. عائلة العمة صفية وزوجها، وعائلة خلف الصياد وعائلة الحاج محمد بركات.حتى أم فرج وجابر والصول بكير وسميرة زوجته. وهناك على عكسهم أبو زيد بزوجتيه بقسوتهم على الطفل عبد الوهاب وتفسخ القيم الاجتماعية والنفسية بالمشاهد الجنسية الدالة

والواضحة كجرائم أخلاقية وجرائم دمرت هذا الشاب الطبيب الورع فيما بعد والذى انتمى بشكل غيامى لم يؤكده الراوى لنا. وهناك أيضا أبو فروة وأولاده وحتى جمال أخو صالح وابن الحاج محمد بركات، الذى شارك أولاد أبو فروة فى التجارة وشاركهم شراء أراضى الفلاحين بأبخس الأثمان. وهناك العمدة بأولاده الثلاث الذكور ونجاسة ذيله وتعاطيه الحشيش طوال الوقت لدرجة بيع أراضيه مقابل هروبه من مواقفه المشينة أو شراء الحشيش. والتى أدت فى النهاية إلى شجار ولديه معا والتى وصلت إلى محاولة القتل وظلم خالد الذى تحول هو أيضا فى النهاية إلى سكير ثم سارق وتاجر للآثار وصاحب نصف القرى السياحية فى شرم الشيخ و غيرها. هناك أيضا أبناء أبو فروة واستيلائهم على أراضى الفلاحين حتى ولو بالقتل. هذه الجدلية نلمسها أيضا فى حال الرهبة بسكانها منذ بداية الرواية حتى نهايتها، مرورا بحقبة السبعينات حرب ٧٣ ومعاهدة السلام وقتل السادات بمرور سريع دال ربما لأنه معروف وله دلالاته عند القارىء. ثم حقبة مبارك. فساد تزاوج المال بالسلطة وفساد القائمين على القانون من الشرطة بجهازها كاملا بدءا من عمدة قرية صغيرة فى مصر والتى دلل عليها بموت البغدادي. وإطلاق لقب العمدة على جمال فى حين أنه ليس العمدة الحقيقى للقرية. حتى الضباط منهم غير المنضبط سلوكيا مثل جمال الذى لا يرى فى النساء سوى العهر وليس لهن مكان سوى السرير وأن هذا الفساد يصل إلى الرتب الأكبر من جمال وصالح ثم نموذج المرأة

العجوز التى قضت ليلة مع جمال وفى انتقاد صالح وتهكمه أجابه بأن "هذه تذوب فى يدها السلطة وينحنى أمامها رئيسك المباشر".

الشخصيات:

أفرد أبو دوح لكل من الشخصيات الرئيسية جزءا خاصا متفردا فى تصوير مشهدى درامى لحياتها وتشابكها مع واقعها الاجتماعى ومدى تشابك مصائرهم منذ نعومة أظفارهم ليمتد النسيج الحكائى ويتسع وفق دراما الأحداث التى تشكل عالمها. عبد الوهاب – خالد – عاطف – خالد – صالح . ثم يبدأ الفصل الثانى ليبدأ الحراك وذروة الحدث ثم النهاية الانهزامية للجمال أمام القبح تزوجت ثريا حبية عاطف. وماتت هبة حبيبة صالح وعبد الوهاب فقد بين إمكانية سفره وانقطع أخباره أو موته فى المعتقلات بعد اتهامه بالانتماء للتنظيمات الدينية التى لم يحدد لها اسما. بينما يصبح خالد سيدا مطاعا برأس ماله فى شرم الشيخ ثم الأمل فى الغد الذى لم ينكسر والذى شارفنا بزوغه فى مظاهرات الجامعة. وفى عودة صالح والبناء فى الرهبة من جديدو رغبته فى الزواج ليعود نسل الطيبين فهو يشبه والده الحاج محمد بركات بعد أن زحف الشيب إلى رأسه. بعد استقالته من الخدمة واستقالة جمال واختياره لطريقه هو أيضا. ثم يترك لنا أبو دوح استكمال الرواية التى استكملت الأحداث فيما حدث بعد ذلك وقيام ثورة يناير.

الزمن:

يرصد الروائى حركة الشخصيات فى عدة أشكال زمنيـــة منهـــا زمن كتابة الرواية. وزمن الأحداث الذى يتتبع نمو الشخصـــيات من الطفولة حتى النضج والزمن الدال على الحقبة الزمنية التـــى عاشتها الشخصيات والذى ظهر فى حراب أكتوبر حقبة الســـادات وحقبة مبارك والذى ظهر بشكل ليس منفصلا عن المكان الـــذى تتحرك فيه الأحداث لأن الشخصيات لأن هذه الشخصيات يلزمها زمان ومكان حيث أنهما وجهين لعملة واحدة ولا يمكـــن فصـــل أحدهما عن الآخر.

حول السرد:

الراوى العليم هو بطل السرد وموجه الأحداث وصانعها مستخدما جملا بسيطة دالة متسقة مع الشخصيات ومفـــردات بالغـــة فـــى المحلية تمكننا من التشابك مع هذا الطرح ورؤية العالم لدى هـــذه الجماعة البشرية. والتى هى جزء من النسيج المصـــري. وذلـــك عبر وعيها القائم ثم تحوله عبر الأحداث إلى وعى ممكـــن ممـــا ينبئ بمصير مغاير يحمل الغد الأجمل فى طياتـــه. لبســـت كـــل شخصية لغتها المعبرة فتميزت لغة النســـاء لمحـــات ومفـــردات حياتهن وهن يحاولن دفع الحياة وعلاقاتهن الخاصة مع الأطفـــال سواء كن أطفالهن أم أطفال غيرهن. فيض بـــالغ مـــن الحنـــان والحماية والصلابة. وعالم الطفولة ببراءته وسرعة حركتـــه وإن كانت طفولة فقيرة يصبغها الشقاء. ثم حلات الرجـــال بالشيشـــة

والحشيش الذى يتواجد كعادة مرتبطة بجلسات الرجـــال بعاديـــة وبساطة. وهنا لا يجب أن ننسى التبـــادل بـــين الـــرواى العلـــيم وشخصياته فى فهناك الشخصيات التى تتحدث بلسانها أو تحكـــى عن غيرها بضمير الغائب. ثم الاتكاء على المعادل الموضـــوعى فى العديد من المواضع منهـــا المبـــاركين الـــذين حـــل محلهـــم البواحين. غياب الأسد الفرعونى معـــادلا موضـــوعيا للوضـــع الاجتماعى وسرقة التاريخ والخصوصية. ولا ننسى أيضا دلالات الأسماء التى تتسق مع طبيعة الشخصية مثـــل صـــالح. والحـــاج محمد بركات.و صفية فى صفاء نفسها وحنانها وإكرام أيضا التى جادت بأمومتها على عاطف. وغيرهم مثل أبو فـــروة الســـارق والذى لا اعرف لماذا تذكرت الرواية التوراتية لسرقة البكوريـــة هو سارق أيضا وهنا وكل أبنائه.

بقى فقط عند قراءتى للرواية أن عدة ملاحظات منهـــا: اخـــتلاف تقسيم الفصل الأول عن الثانى فى الكتابة. حيـــث أختفـــى هـــذا التقسيم بل واختفى أيضا الفصل عنـــد الانتقـــالات مـــن حركـــة شخصية لأخرى أو انتقال المكان دونما تمهيد أو فصل. واختلاف الإيقاع أيضا فالإيقاع فى الجزء الثانى من الرواية كان أسرع من الفصل الأول. رغم أن الفصل الثانى كان يحتمل الكثير من الحيل فى الكتابة غير الاختصار والحذف الذى شعرت به أنا من خلال القراءة. ولكن ذلك لم يقطـــع اســـتمتاعنا بالروايـــة ومشـــاركتنا شخصياتها حياتهم وأحلامهم بل وانتظارهم لغدهم الجميل الـــذى ستشرق شمسه لتغمر العالم.

اعتذار واجب:

بقى فى ضميرى الإنسانى والمهنى أن أعتذر للأديب أيمن رجب ،عن عدم تناول روايته "القحط" حيث أن الوقت لم يسعفنى لأقرأها بما يليق بها من اهتمام وجهد. ونظرا لطولها وعمقها التاريخى أيضا الذى يتوجب معه قراءة العديد من المصادر التاريخية. وأعده بدراسة خاصة لها فى القريب.

هامش:

١. صلاح فضل، أساليب السرد فى الرواية العربية، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة- ص١٧.

سيميولوجيا الرمز فى القصة القصيرة

عند مبدعى محافظة أسيوط

د. أحمد الصغير

مقدمة:

ستظل القصة القصيرة حاضرة فـــى عالمنـــا الأدبـــى والثقـــافى المصرى والعربى بشكل واسع، لما تقدمـــه مـــن إشـــباع فنـــى لعشاقها، ومـــن ثـــم، فلهـــا جمهورهـــا الـــذى يتتبـــع تحـــرك وجوهها الفنية، وانزياحاتها، وتطور أزمنتهـــا، وأمكنتهـــا، مـــن خلال عوالم سردية مختلفة حسب طبيعـــة الجغرافيـــة المكانيـــة التى يعيش فيها الحدث السردى نفسه، ومـــن ثـــم فـــإن القصـــة القصيرة نوع أدبى له سماته ومعـــاييره الفنيـــة التـــى وصـــفها البعض، أنها حكاية قصيرة، تعتمد علـــى التركيـــز والإيجـــاز، والحبكة الفنية، فهى أقـــرب الفنـــون النثريـــة إلـــى القصـــيدة

الشعرية التى تجسد حدثا فنيا ما لدى الشاعر، فيعتمد على الإيجاز بشكل واسع. بل انتقلت القصة القصيرة من حالة التراجع التى كانت تمر بها (بسبب رواج الرواية على حساب القصة)، إلى حالة الحضور المتحرك فى واقعنا الثقافى الراهن. ومن ثم أصبحت القصة المصرية فاعلة فى الوسطين الأدبى والثقافي.

تطرح هذه الدراسة تجليات الإبداع فى محافظة أسيوط، واقتصرت على فن القصة القصيرة، وهى تضم خمسة أعمال قصصية كالآتى "قرابين" زكريا عبد الغني، "من أنتم" أيمن رجب طاهر، "معابر" على فتحي، "حين يَجُنْ الليلُ" ثروت عكاشة السنوسي ـــ ومتتالية قصصية بعنوان "جناح العدالة" أشرف عكاشة، وقد لاحظت مدى تواصلها الفنى مع تطور فن القصة القصيرة فى مصر والعالم العربي، وجاءت المجاميع حافلة بظواهر فنية متعددة على مستوى الشكل والمضمون، التى انطلقت منهما، وقد وجدت أكثر الظواهر الفنيَة حضورا داخلها ظاهرة الرمز المتحرك الذى يلتحم بالسيميولوجيا/ علم العلامات النصية، ولذلك شرعت فى كتابة هذه الدراسة التى نحن بصددها الآن، لتكشف عن مناطق الرمز وعلاماته داخل هذه المجموعات القصصية.

١/١ مفهوم الرمز:

إن توظيف الرمز في الأنواع الأدبية بعامة، والقصة القصيرة بصفة خاصة، يعد ظاهرة من الظواهر الفنية التي تناولها الباحثون من قبل تناولا محدودا في دراسات بعينها (١)، فقد كان الرمز نبعا فياضاً، حاول القصاصون الإفادة منه في جل نصوصهم القصصية.

صحيح أن استدعاء الرمز في القصة القصيرة، هو استخدام فني من الدرجة الأولي؛ فقد يتخذ المبدع من الرمز، وسيلة لتحقيق غاية ما، أو قد يكون الرمز قناعا، يتخفى وراءه البطل الحقيقي، ليبوح بما لا يستطيع البوح به بصورة مباشرة، وقد يفر المبدع من سطحية المباشرة، إلى العمق الفني من خلال ارتكازه على بنيات رمزية متعددة داخل القصة، حتى يمنحها قراءات متعددة حسب كل قاريء جديد لهذه القصة..

ومن الملاحظ أن مبدعي محافظة أسيوط في القصة القصيرة، قد جنحوا إلى استخدام الرمز من خلال سبر أغوار التراث الإنساني، ومحاولة مزج النص القديم بالحديث، وتوظيف الأساطير القديمة، والشخصيات بأنواعها المختلفة أيضا والنصوص الدينية، والأدبية، (الفلكلور الشعبي ـ الأمثال الشعبية ـ الحكايات الشعبية).

وهنا تلتقى روح القصة القصيرة مع طرح الناقد والباحث أنطون غطاس كرم فيقول: " إن الرمز وسيلة للتعبير عما لا يعبر عنه، وهو يشير إلى الأشياء بطريقة تجريدية حتى كأنها ليست أشياء، وإنه يرفض الواقع فيفر إلى عالم الحلم والإبهام، فلا يقف لدى المعنى بل يتابعه فى نفس القارئ محاولا، أن يكشف عن جوهر الوجود بالألفاظ" (٢). ويقول الدكتور درويش الجندي: " إن الرمز فى لغة العرب هو الإشارة، وفى كلام العرب ما يدل على أن الإشارة الرمز، طريقة من طرق الدلالة" (٣). ومن ثم يصبح الرمز فرعا من فروع علم العلامات (السيمولوجيا) لأنه يتكئ على الإشارة اللفظية التى تتحكم فى منطقية الدلالة الفنية داخل النص الأدبى بعامة والقصة القصيرة بخاصة. وفى رؤية أخرى يحاول الدكتور عاطف جودة نصر أن يربط بين التصوف من جهة والرمز من جهة أخرى فيقول : " إن الرمز هو عود إلى الينبوع الأول للغة فى شكلها الأسطورى المفعم بالمجاز، وتسمية الأشياء فى كينونتها وعلى ما هى عليه. إنه اتصال دائب بالعلو فى طابعه الإلهى وطابعه الإنساني، فى مفارقته ومحايثته، على نحو ما نجد فيما أبدع الصوفية فى أدبهم من رموز" (٤).

وهكذا فالرمز ليس نصبا يوضح شاهدا على قبر لميت واراه التراب منذ مائة سنة، بل هو حركة ديناميكية

ترفض الجمود والموت، وتبث الحياة الأثيرية التى تعصى على الحد والحصر المحسوس. فهو لا يرفض الواقع الحسى، بل يتجاوزه ويتخطاه إلى العالم الروحى الصافى الشفاف الذى يتجرد نهائياً من أدوات المادة وشوائبها،وإن كانت هناك صلة قوية بينهما فإن الملكتين الحسية والحدسية لازمتان فى إبداع الرمز وخلقه.

فالرمز إذن طريقة من طرق التعبير بالإيحاء، وقد يتحقق الرمز لدى المبدع/ القاص الذى يفضل التجاوز والتمرد على الواقع، لذلك، فهو يميل إلى خلق لغة رمزية. وما إن ندخل فى الحديث عن الرمز، حتى نجد أنفسنا أمام سؤال ملح هو: ما الأسباب التى جعلت المبدعين يستخدمون الرمز؟ وقبل أن نجيب عن هذا التساؤل يجب أن نشير إلى أهم مصادر الرمز عند مبدعى محافظة أسيوط، وأول هذه المصادر: الأساطير، وثانيها: النصوص الدينية (القرآن – الكتاب المقدس) والفلكلور الشعبى بأنواعه كافة، والتراث الشعرى والنثرى بصفة عامة.

يمكن من خلال هذه المصادر كلها أن نحدد طبيعة الرموز المستخدمة وأبعادها اللغوية والدلالية والفنية. فى المنتج الأدبي/ القصصى الذى تعتمد عليه هذه الدراسة.

وعليه فإن استخدام الرمز بأنواعه المختلفة داخل السرد

القصصي، لم يكن استخداما اعتباطيا/ مجانيا، ولكنه استخدام فنى من الدرجة الأولي، ويمكن لنا أن نضع تصورا نحدد فيه تلك الأسباب (فنية ـــ سياسية ـــ ثقافية ـــ اجتماعية). وقد لاحظت ذلك عن المبدعين زكريا عبد الغنى ـ وأيمن رجب الطاهر، وأشرف عكاشة، وعلى فتحي، وغيرهم.

٢/٢ـ بنية الرمز فى مجموعة "قرابين"

لزكريا عبد الغني:

-من المجموعات التى اتكأت الدراسة عليها مجموعة (القرابين) للكاتب الكبير زكريا عبد الغني، فقد جاءت فى ثمانى عشرة قصة قصيرة، يغلب عليها القصر من حيث البنية الشكلية والموضوعات التى تنوء بحملها الذات الساردة، وجاءت القرابين لتكمل القصص تسع عشرة قصة، ولأن القرابين جاءت ذات تشكيل لغوى خاص، وكأنها تشبه الابيجرامات النثرية التى كان يكتبها الدكتور طه حسين فى النصف الأول من القرن العشرين، اتخذ منها عبد الغنى مثالا يحتذى به فى كتابة قرابينه النثرية. وهذا لا يخلو من دلالة وهى أن الكاتب أراد أن يمزج ما بين القصة القصيرة والقصيرة جدا (ق. ق. ج) والإبيجراما فى الوقت نفسه.لأن هذه الأنواع الأدبية رغم

اختلافها في النوع والهدف، فإنهما تتفق في سمة بعينها وهي تركيز العبارة وإيجازها.

قبل الدخول في عالم القاص زكريا عبد الغني ينبغي أن نقف على عتبات/ رموز نصية مهمة لمرموزات بعينها، بدأت بها مجموعته (القرابين) ، وأولى هذه العتبات/ الرموز النصية العنوان (القرابين)، وهو عنوان يمثل في حد ذاته أثرًا مفتوحًا على الحضارات القديمة التي كانت تقدم قرابينها للآلهة مثل الحضارة الفرعونية القديمة، والحضارة الفارسية القديمة، وفي العصر الجاهلي قبل الإسلام ، كان القربان طقسا رئيسا في الوصول إلى الإله والتقرب إليه، وطلب العفو والمغفرة والتعبد بصفة عامة. كما تدل القرابين هنا على معان متعددة داخل المجموعة أهمها، وهي أن القصص التي كتبها زكريا عبد الغني في عام ١٩٩٩ ما هي إلا قرابين قدمها للوصول إلى الإنسان في كل زمان ومكان، متخذا من العمل الفني مُعْبَرًا/ وسيلة، لتحقيق غايات التجلي الكبرى في العالم المحيط بنا. ويربط الكاتب بين العنوان في صورته الرمزية بالتصدير المباشر الذي كتبه في مقدمة المجموعة فيقول:

"قصصي رسالة

أربطها في رجل حمامة

ولا أدري بأي أرض تحط

قصصى رسالة
أضعها فى زجاجة وألقى بها فى اليم".
ونلاحظ فى التصدير العلاقة الدالة ما بين رغبة الكاتب فى ذيوع قصصه وخلودها، ورغبته الشديدة أيضا فى أن تكون القصص نفسها قرابين الطاعة والعبادة، وهى أثمن ما يملك الإنسان، فهى جسده النابض بحسه وحياته. كم ترتبط القرابين بالمتن القصصى نفسه لأنها عنوان النصوص الأخيرة التى جاءت فى صورة إبيجراما قصصية واعتمد فيها الكاتب على مجموعة من المفارقات الاجتماعية والإنسانية فيقول فى قربان بعنوان "بكاء":

"خرج السر الإلهى
فجلسوا عند رأسه يبكون
فتح الميت عينيه
وسقطت منه دمعتان
ثم عاود إغماضهما وراح فى موت عميق!!
اعتمد زكريا عبدالغنى فى القربان النثرى السابق على المفارقة الدرامية ما بين بكاء هؤلاء الناس على الميت، وعندما فتح الميت عينيه بكى عليهم، لأنهم لا يدركون ماهم فيه من بؤس وشقاء، وهذه المفارقة تتجسد روحها السخرية التى أراد الكاتب أن يضفيها على القربان النثرى فى قوله: (قم عاود إغماضهما وراح فى موت عميق)!!

وكأن الموت درجات موت عميق وموت غير ذلك! الموت هو الموت، لكن لفرط بكاء أهل الميت عليه، كان الموت الممزوج بالطمأنينة أكثر عمقا وراحة من الموت المفاجيء. ويقول في قربان آخر. بعنوان "حرير":

"مررتُ على الحمار
وهو يتمرغ في التراب
ومررت على الأمير
وهو يتمرغ في الحرير
كان الأمير يمسح شقاءه
وكان الحمار خلي البال!".

يصنع الكاتب زكريا عبد الغني مشهدين متناقضين، الأول مشهد الحمار الذى ينام خلى البال لا يفكر في شيء، ولا تحط على رأسه الهموم والقضايا والمشكلات السياسية التي تنغص عليه معيشته، والثاني مشهد الأمير الذي يمسح شقاءه وعذاباته الأرضية جراء ما اقترف من ظلم للمحكومين الفقراء الذى لا يستطيعون مجابهته، وتكمن المفارقة الإنسانية بدرامية الحياة التي لا تمنح كل شيء لبني الإنسان، فمن يمتلك السلطة والمال لن تجده سعيدا، بل نجد الهموم تحط فوق رأسه، ولن يستطيع الفكاك منها والابتعاد عنها. وصورة الحمار الذي يشير به الكاتب إلى حال الفقراء الذى لا تعنيهم السلطة والمال سوى تربية

أبنائهم وأن يعملوا لأجل لقمة العيش.

٣/٣ صورة الرمز بين الشعبى والسردى:

تتجسد فى قصص زكريا عبد الغنى صورة الأمثال الشعبية والحكم التى تلوكها ألسنة العامة من الناس، بحيث يصبح النص الشعبى بطلا فاعلا فى البنية السردية التى اعتمد عليها النص القصصي، ونلاحظ ذلك فى قصة (الريح تخترق الجدران)، ويبدو أن عنوان القصة يحمل رمزا شعبيا مهما، وهو أن المرأة التى لازوج لها هى مثل الجدران التى تخترقها ألسنة الناس، فتحكى الذات الساردة عن أرملة شابة تجمع أطفالها الأربعة على حجرها وتحكى لهم حكايات تبدد وحشتهم وفقدانهم الأب صاحب الروح التى تمنحهم طمأنينة وأملا وحنينا للحياة، وعندما يرحل الأب تقوم الأم/ الأرملة بهذه الدور.

فيقول الكاتب: "عندما أشرقت الشمس كانت تسعى إلى الكاهن فى أقصى القرية، بعدما استمع إلى شكواها هز راسه، وقال: "تزوجى يا بنتى، فأنت شابة وجميلة، والبيت الذى ليس به رجل تخترق الريح جدرانه.

ارتاحت الأرملة لقول الكاهن، وعبر أمامها طيف الشاب الذى ضبطت عينيها مرة متلبسة بالنظر إليه" (ص١٦).

تبدو طبيعة الرمز التى اتكأ عليها الكاتب جلية من خلال استخدامه لرمز الريح التى تشير إلى الغمز واللمز تجاه الأرملة، لاسيما أن هذا الكلام قد يخترق الجدران (المرأة التى لا زوج لها)، وهذه الثقافة الشعبية المتجذرة فى صعيد مصر، ما زالت تحكم الكثير من تصرفات المجتمع الجنوبى بخاصة، والمصرى بعامة. فتعالج القصة صورة المرأة/ الأرملة التى لا يتركها الناس فى تعيش فى سلام وآمان كى تربى أطفالها اليتامى، فلابد لها من زوج حتى يسكت الناس عنها. كما يحاول أن الكاتب زكريا عبد الغنى أن ينتصر لروح المرأة من خلال رعاية المرأة لأبنائها، فلم تكترث لصرير الريح الخائنة التى تريد أن تنل منها ومن شرفها، فتصبر حتى يكبر ولدها ويظهر شاربه فتقول الذات الساردة:

"منذ سنين لم تدر كم لم تر شعرها محلولا فى المرآة واليوم فكت ضفائرها، ونظرت فى المرآة، كان وجهها مازال شابا، لكن الشعر الأبيض غزا رأسها، تنهدت فى حسرة وضفرته مرة أخرى دون أن تنظر فى المرآة، أرادت أن تروح عن نفسها فوقفت فى النافذة.. رأت ابنها فى الحديقة يغازل فتاة صغيرة فاختبأت خلف ضلفة الشباك.

عندما أقبل عليها وناداها كان صوته خشنا، وعندما

نظرت إليه رأت شاربه نابتا في تلك الليلة لم يجلس معهن، جلس وحيدا في غرفة أخرى يدخن السجائر.. جلست البنات حولها يحادثنها، وكانت الريح تعوى في الخارج، لكنهن لاحظن أن الريح لم تتخلل الجدران، لما سألنها في ذلك تذكرت قول الكاهن "البيت الذى ليس به رجل تخترق الريح جدرانه"، ولما أعدن السؤال قالت لقد أصبح في البيت رجل" تلح الذات الساردة على اكتناز السردى داخل المتن من خلال استخدامها لرمزية الريح من جهة والجدران من جهة أخرى، حيث أصبح في البيت رجل/ الابن الذى كبر، ومن ثم فستخرس الألسنة عن الكلام، ولن تستطع الريح أن تخترق جدران بيت الأرملة وأبنائها مرة أخرى.

٤/٤ ــ سيماء الرمز السياسى فى قصص

(من أنتم؟؟) للكاتب أيمن رجب طاهر:

قَدّم الكاتبُ أيمن رجب طاهر للحياة الأدبية في أسيوط الكثير من الإبداعات منها على سبيل المثال لا الحصر (التابوت، مجموعة قصصية، وموت برىء، رواية، شرنقة الجسد، رواية) وحصل على جائزة أحمد بهاء الدين فى عامين متتاليين (٢٠٠٩/ ٢٠١٠)، وجائزة أخبار الأدب ومؤسسة المصرى فى القصة القصيرة ٢٠١١. وغيرها

من الجوائز الأدبية في القصة القصيرة، جاءت هذه المجموعة في عشرين قصة قصيرة (وجه مبتسم، القناص، البلطجي، ثقب في الخيمة، إنها قصصهم، مرفوع من الخدمة، ليلة دافئة، عناقيد الغضب، سقوط، فوهة البركان، قلب يحترق، التوصيلة، الشعلة، عرس الميدان، يوميات سيدى بوزيد، رسالة من طفل درعا، بلبل مذبوح يغنى، الزنزانة، الشعب، منتظر الحذاء، الزعيم يخطب).

اعتمد الكاتب أيمن رجب في بناء عناوين قصصه على بعض الرموز التى لها أصل في الواقع المعيش، فأصبح كل عنوان لديه يمثل شفرة/ مفتاحا دالا داخل المتن القصصي، ووقع في تيه المباشرة في بعضها الآخر مثل (الزعيم يخطب) الشعب منتظر الحذاء)، (يوميات سيدى بوزيد).

تجلى الجانب الرمزى السياسى في معظم قصص المجموعة (مِن أنتم) بدءا من العنوان الرئيس لها فعبارة من أنتم التى كان يرددها الرئيس السابق العقيد معمر القذافى رئيس الجماهيرية الليبية، تكشف مدى انشغال الكاتب أيمن رجب بالهم السياسى العربى العام، وهو أسلوب يدل على التحقير، فقد كان يوجهها الرئيس الليبى لشعب الثائر على حكمه إبان ثورة ١٧ شباط ٢٠١١ في طرابلس وجميع ربوع ليبيا، مما استفز الجماهير الليبية وخرجت عن بكرة أبيها تهتف ضد حكم القذافى وأبنائه ،

ومن ثم فقد كان السارد العليم بأحداث الواقع السياسية متأثرا بما حدث، ومحاولا في الوقت نفسه التعبير عن ثورات الشباب في الوطن العربي أو فيما عرف بـ (الربيع العربي!)

كما نلاحظ في القصة الأولى التي جاءت بعنوان "وجه مبتسم" التي أهداها لصديقه وابن بلدته الشهيد أحمد يسرى عبد البصير، حكاية شاب جاءه خبر تعيينه في المتحف المصري للعمل، وكان كلما ذهب إلى المتحف يرفض الحراس السماح له بالدخول لمقابلة المدير حتى يتثنى له استلام عمله فيقول السارد العليم: "لم يصدق نفسه وهو يفض المظروف الأصفر، وتجرى عيناه على الأسطر القليلة، يعيد قراءة الخطاب يدسه في جيبه وابتسامة عريضة تزين وجهه.

يتوجه مباشرة إلى الميدان.. يميل يسارا، يدور حول المبنى الكبير.. يصل إلى باب المتحف، فيطالعه الحارس المتمنطق بسلاحه فيقدم له المظروف.

يُقلِّبه ويسحب الورقة من الداخل، ولم يلبث أن يمد يده، ويسلم عليه.. لكنه يخبره أن المدير غير موجود اليوم، وسيكون متواجدا في الغد، فيجيب بابتسامته التي لا تفارقه.. يبتعد ونوبة من ضيق تغزو صدره".

تبدو صورة صاحب الوجه المبتسم هى البطل المسيطر على الكاتب أيمن رجب، حيث ينطلق من العنوان ناسجا صورة خيالية مرتبطة بالواقع والأحداث التى جعلت هذا الشاب يموت شهيدا دفاعا عن المتحف المصرى خوفا من اللصوص الذين انتشروا بعد ثورة الخامس والعشرين من يناير ٢٠١١، محاولا إبراز هذه الصورة العامة لدى شباب مصر الباحثين عن عمل فيفضلون الموت محبة وإخلاصا للحفاظ على كرامة وتاريخ وطنهم الحبيب مصر.

٥/٥ جناح العدالة للكاتب أشرف عكاشة:

حدد الكاتب أشرف عكاشة نصوصه القصصية فكتب على غلاف المجموعة (متتالية قصصية) وهذا التخصيص النوعى الذى آثره عكاشه على غلاف نصوصه القصصية، لا تخلو من دلالة،مفادها،توجيه المتلقى إلى أن هذه النصوص لا تؤمن بمقولة المجموعة القصصية، بقدر انتمائها إلى المتتالية ،وأنها تكمل بعضها بعضا وإن اختلفت مضامينها التى انطلقت منها، فارتبطت أعماق النصوص من الداخل، مما يمنحها الحق فى قولنا إنها متتالية قصصية لما تجمعه من خكايات وتقنيات سردية حاول الكاتب الاتكاء عليها فى عملية الخلق الإبداعي.

فجاءت ممتالية أشرف عكاشة فى ستة عشر نصا قصصيا

قصيرا، اعتمد الكاتب فـي بنائـه علـى الوصـف الظـاهرى وتجليات المكانى والزمانى داخل بعـض القصـص، والشـعبى والفلكلورى وصورة القرية التى عاشـت فيهـا أبطالـه وقبـل الولوج إلـى عـوالم المتـون داخـل القصـص، نقـف عنـد علامات نصية بعينهـا منهـا العنـوان جنـاح العدالـة، وهـو عنوان يضرب فى بنية المجاز بعمق، مـن خـلال الاسـتعارة التى انطلق منها عكاشة فى بنيـة العنـوان، الـذى جـاء فـى صورة المضاف والمضاف إليه، وكـأن السـارد العلـيم يميـل إلى التحليق بجناح العدالـة الـذى أصـابه الـوهن والحـزن، وأصبح غير قـادر علـى الطيـران للوصـول إلـى الفقـراء والمطحونين فى عالمنا الراهن إضافة إلى ذلـك ميـل الكاتـب إلى الحديث عن الحيـوات الإنسـانية المتعـددة التـى تعيشـها الـذات السـاردة، فتصـبح ذاتـا متعلقـة بأهـداب الإنسـانية الجانحة التى تبحث عن مصيرها فـى عيـون الآخـرين وقـد جاءت متتالية عكاشة حاملة علامـات نصـية/ إشـارات تبـدأ من عناوينها الرئيسية (صقيع اليتـيم،القلادة، وجـه وجسـد، عضة قرش، المسـخ، نيـران، حنـين، مواجـع، الصـرخة، درب الحقيقة، هروب، آه يا بهيـة، رقـص الأفـاعى، نيـران أخرى، براح الروح، تباريح الحلم).

صحيح إن العناوين التـى اختارهـا الكاتـب أشـرف عكاشـة عناوين تنتمى لما عرف بالنص المحيط على حـد قـول الناقـد

جيرار جنيت، لأنهـا تحمـل فـي طياتهـا نصوصـا محيطـة بالنصوص الكلية (المتتاليات) لأنها تمثـل مجموعـة الشـفرات الفنية التى ينطلق من خلالهـا المتلقـى للقيـام بعمليـة قـراءة النص الأدبي/ القصصـي. وعليـه فجـاءت عنـاوين جنـاح العدالة حافلة بالإشارات النصـية مفتوحـة الدلالـة والتأويـل. ففى القصة الأولـى صـقيع اليتـيم، تطـرح الـذات السـاردة صورة البيت القروى وما حوله من أمكنة تسـهم فـى وضـوح الصورة التـى رسـمها الكاتـب، مسـتلهما طقـوس القريـة المصرية فى أفراحها وأتراحهـا، وكـان بطـل القصـة يميـل للعيش فـى الماضـى متـذكرا حنـين أمـه ودفء حضـنها فيقول: "يعانى وحده الصـقيع، يجمـع بعضـا مـن ملابـس أمه، يتشمم رائحتها، وحدها فقط تنسيه صقيع اليتيم".

يحاول الكاتب أن يربط ما بين شـعور البطـل اليتـيم وحالـة الصقيع العاطفى التى لا يشعر بهـا إلا هـو، متلمسـا غيـاب الأم التى كانت تنتشله من الصقيع الذى لم يـره قبـل رحيلهـا، ومن ثم فملابس الأم بعد رحيلهـا، علامـة نصـية لاسـتدعاء صورة الأم ورائحة ملابسها، منتظـرا حضـور روحهـا فـى أحلامه كى تؤنس حياته محاولا الاستمرار فى هذه الحياة.

إن جل المجموعات القصصية التـى قـدمتها القـراءة النقديـة ارتكـزت بشـكل واسـع علـى اسـتخدام الرمـز السـيمائى والانطلاق منه لبناء عالم مـن العلاماتيـة داخـل النصـوص،

وهذا الاستخدام ينقل السرد في أسيوط من السرد التقليدى المباشر الذى آلفته الذات القارئة، إلى سرد قصصى متمرد على السائد والمألوف، مستلهما روح الحياة في صورتها الأولى، ومجتنبا في الوقت نفسه صوت المتلقى العادى الذى استكانت روحه إلى حكاية للتسلية إلى حكاية تشاغبة وتقلقل أفكاره التقليدية التى كونها من خلال الواقع. وفى النهاية لا يسعنى إلا أن أشكر لجنة الأبحاث بمؤتمر مصر، متمنيا لجميع المبدعين فى أسيوط مزيدا من النجاحات والتألق فى القص المصرى الحديث.

الهوامش:

(١) من الدراسات التى تناولت الرمز فى الأدب العربـي، دراسـة، الرمـز والرمزيـة فى الشعر العربى المعاصر ،لمحمد فتـوح أحمـد، وقـد تناولـه بصـورة واسـعة. وأيضا د. عز الدين إسماعيل فى كتابه الشعر العـربى المعاصـر، وخصـص لـه فصلا.

(٢) انظر، أنطون غطاس كرم: الرمزية فـى الأدب العربـى الحـديث، الكشـاف للنشـر والتوزيع، بيروت، سنة ١٩٤٩ ص ٦٣.

(٣) انظر ،درويش الجندى: الرمزية فى الأدب العربـي، نهضـة مصـر، سـنة ١٩٧٢، ص ٤١ - ٤٢.

(٤) انظر، عاطف جودة نصر: الرمـز الشـعرى عنـد الصـوفية، المكتـب المصـرى للمصبوعات، القاهرة، سنة ١٩٩٨ صـ ١٢٠

(٥) ركريـا عبـدالغني: قـرابين، دار الكتـب العلميـة للنشـر والتوزيـع، القـاهرة، ١٩٩٩.

(٦) أيمن رجب طاهر: من أنتم (مجموعة قصصية) المركـز الأدبـي بأسـيوط، مؤسسـة زايد للطباعة، اسيوط، ٢٠١٣.

(٧) أشرف عكاشة: جناح العدالة، دار الإسلام للطباعة والنشر ٢٠١٣.

مسرحيون من خارج القاهرة

مبدعون من أسيوط

عبد الغني داود

لدينا سبعة نصوص مسرحية كتبها أربعة كتاب من أسيوط أى كتاب يطلق عليهم للأسف كتاب من الأقاليم، ولنقل بأكثر دقة (مبدعون خارج القاهرة).. تلك القاهرة التى تصنع النجوم بأضوائها والتى تجيد (صناعة) النجوم والمشاهير.. دون الوقوف عن حقيقة إبداعاتهم ومستواها.. فالإبداع الحقيقى لا تجده بإقليم أو بلد أو حتى قارة.

وعلى رأس هؤلاء الكتاب الأربعة يأتى الشاعر الكبير والكاتب المسرحى (درويش الأسيوطى) الذى استطاع أن يكسر حاجز ما يسمى بالإقليمية وأن يقدم مسرحه على خشبات مسارح القاهرة ولو لمرة واحدة.. يقدم درويش الأسيوطى "كيد البسوس" (هيئة

الكتاب ٢٠٠٢) يستلهم فيها الأشكال الشعبية كما تتجلى في (السير الشعبية والمحبظين، السامر، وخيال الظل، الأراجوز، الكوميديا المرتجلة ذات الجذور الشعبية، ووظف من المسرح الغربي) (المسرح داخل المسرح) الذى تجرى أحداثه جزئيا أو كليا داخل المسرحية المعروضة، وكذا توظيف المسرح الذى يؤكد (مسرحة المسرح) كما يحدث فى هذا النص عندما تستخدم الشخصيات (العصى) وكأنها خيول.. كما يمكن تغيير المناظر أمام المتفرجين بقصد إزالة شعور يمكن أن يتولد فى نفس المتفرج عن (واقعية) ما يراه.. وكذلك يمكن للممثل أن يقوم بأكثر من دور ومن الممكن توزيع الأدوار على الممثلين أمام الجمهور كما يحدث فى هذا النص عندما تقترح (هنادى) أن يقوم الشاعر الشعبى راوى السيرة (عمار) بالسرد ورواية ملحمة (الزير سالم) وتقوم فرقة أبو عجور بالتشخيص.. أى تمثيل الأدوار.. ويشركون معهم (العمدة) (نعمان) صاحب الفرح ليقوم بدور (مرة) عم الأمير كليب وأبو جساس. ونشير هنا إلى خبرة المؤلف (التغريبية) من محصلة ممارساته الطويلة فى مجال التأليف والتمثيل والمتابعة الواقعية.. إذ يتناول هنا سيرة شعبية شهيرة جعلها تحمل إسقاطا سياسيا معاصرا هو الانشقاق والتمزق العربى والمكائد والدسائس التى تدبر لهم من الخارج، ونلمح فى هذا النص أيضا توظيف (البيرلسك) أى المحاكاة الساخرة أو المسرحية المسخية فالشخوص هنا تقلد جزءا من (سيرة الزير سالم) عن طريق التحريف والتشويه بحيث تتحول المواقف إلى

شكل محاكيات هازله.. فالشخوص تقلد جزءا من سيرة (الزيـر · سالم)، ولا تقدم السيرة، ويجسد المؤلف في محاولته الإسـقاط السياسى بما يجسد (تهكمات) من (شخصيات معروفة أو حوادث جارية، ويلجأ أيضا إلى تقنية (الجروتسك) أى التصوير اللاواقعى في تصويره لشخصيات (هنادى الدكر، وأبو عجـور، والخفيـر عويضة).

لكن تظل أبرز سمات هذا النصْ هي توظيفه (للكوميديا الشعبية) بشتى ألوانها سواء كانت ملقـاه للتهـريج والصـخب البـدنى، والخشونة فى الحركة واستعمال الأيدى والأرجل فـى حركـات بهلوانية والتى نلمسها في أداء فرقة أبو عجور، ومركز النقل فى هذا النص أن المؤلف قد نهل من المنبع الشعبى. التراثى الغنـى أى "سيرة الزير سالم"، والتى نجد فيها ما يمكن أن نطلق عليـه الفعل المسرحى، وخلق الحالـة المسـرحية واللعبـة الدراميـة والملامح المسرحية التى يمكن أن تتشكل لتصبح عمـلا دراميـا خرج عن حالته السردية الملحمية السابقة.

ومن الأجيال التالية لدرويش الأسيوطى يدهشنا الكاتب المسرحى (حسام الدين عبد العزيز) بنصه البديع "زعف النخيل" المكون من ثمانية مشاهد طقسية + الختام "حيث يمهد (عابر السبيل) للطقـس بنداء (ياحي) ليتوالى ظهور النسوة فى واحة ما.. وعلى رأسـهم (أِم السر) و(نخل) زوجة صاحب القبر (سلطان) الذى تم اغتيالـه منذ عَشر سنوات على يد المطاريد، وقد خرجن في الطلعة علـى قبره يبكين رحيل سـلطان وفراقـه وتحلـق (نخـل) الزوجـة

(بأحلامها) حيث يأتيها سلطان مضرجا فى دمانه ويتردد العديد على القتيل الذى لم يأخذ أحد بثأره.. لينتهى هذا الطقس بظهور (عرجون) ملك المطاريد، و(ربيعة) ابن الواحة الطامع فى عرشها بدلا من شيخها (غانم) والد المقتول سلطان حيث يتآمران على سرقة جسة سلطان ويسرقونها تصحبهم (الغازية)، وفى الطقس الثانى يظهر (القوال) الذى يطرده سيد الواحة (غانم) لأنه يقول الحقيقة. حقيقة مقتل سلطان الذى لم يأخذ أحد بثأره ويتعاطف الحفيد الشاب راجح مع (القوال) ويعترض على طغيان الجد وظلمه (للزقاله) أى عمال التراحيل فى الواحة)، والتى يحب (راجح) ابنة شيخ الزقاله الشيخ حمدان الفتاه فرح، وفى الطقس الثالث الذى يبدأه الأطفال أبناء الزقاله يلعبونه (بالزلط) ويرددون أغنية طالبين الماء الذى يمنعه عنهم (غانم) والذى يكشف عن مشاعره عند ما تم اغتيال ولده وسط أهله، ولم يستطع أحد حمايته أو يشير إلى قاتله بينما يظهر عرجون القاتل ولا يستطيع أحد أن يشير إليه، ويضع الكاتب عنوانا للمشهد أو الطقس الرابع هو (الجبل مستوى الصحراء) حيث يلتقى (عابر السبيل) بالأرملة (نخل) وليظهر شبح سلطان لزوجته يطلب منها إنقاذه لأن أباه يريد الميت حيا فى قبره أو ضريحه فتخرج (نخل) ملهوفة تبحث عن ولدها (راجح) وفى الخلفية مشهد الغزل مين (راجح) و(فرح)، وفى المشهد الخامس تقيم النساء والرجال طقس الفرح والزواج.. لكن فى نهايته يحاول عرجون تهديد غانم ويطالبه (بديه) ساعده الأيمن (حطاط) أثناء مقتله سلطان وهو المشهد

الذى يتصور فيه (غانم) أن جثة سلطان تسكن فى القبر أو الضريح الذى صنعه لابنه من (زعف النخيل) ويحلم بأن يقام لابنه (مولد) تحتفل به الواحة، وفى المشهد السادس يقام (طقس الثوب الأخضر) الذى ستلبسه (نخل) الأرملة فى (طلعة) ضريح زوجها، ويؤكد المشهد السابع مؤامرة (عرجون) و(ربيعة) فى كيفية ترحيل (العربان) الذين يسكنون الواحة.. إلى سكن الجبل بدلا من المطاريد بينما يسكن المطاريد الواحة، وذلك بحجة أن يبقى أهل الواحة حول ضريح فقيدهم المقام فى الجبل، ويقام فى المشهد الثامن طقس (حلقة الذكر) التى يمارسها أهل الواحة ليردد خادم غانم (تايه) الذى اشتهر بالبطش مرددا (مدد يا سيدى سلطان مدد)، ويقوم بتنظيم (طابور النذور) وقد أصبح (راجح) وريثا لجده ووالده وسيد للضريح وسيد لأهل الواحة، وتلجأ إليه أمه (نخل) عند الضريح بعد أن طردوا من الواحة فيسيء معاملتها ويطردها من مجلسه بعد أن كفرت (بأحزانها) فى السنين العشر الذى عاشتها بعد موت زوجها (سلطان) وهى تكتشف أن أحزانها ضاعت أدراج الرياح ولم يظهر رد فعل لذلك بأن يأخذوا بثأر زوجها أو يظهر لهذا القبر أو الضريح (كرامه) تحقق العدل، وفى المشهد الأخير تصطدم (نخل) (بغانم) بعد أن هجر الناس الواحة.. ويتم قتل (فرح) التى ينست من أن توقظ ضمير (راجح) المنتشى بخمر السلطة، وتحاول ألا تخرج من الواحة وتقاوم المطاريد فيقتلونها فى الظلام، وتصارح (نخل) (غانم) بظلمه لأنه حول الواحة إلى مجرد (زعف النخل) وينتهى

المشهد بجنازة (فرح) وسط الجمهور ليوكد ان الطقس هو (مسرح مشارك) بالمشاركة الفعالة فى ممارسة هذا الطقس الجنائزى.

تعمدت استعراض تفاصيل أحداث هذا النص المتفرد الذى تمت صياغته بلهجة شاعرية مميزة قد تكون أقرب إلى لهجة الصعيد والتى تعتمد الموروث الشعبى بما فيها (طلعات) الأضرحة، وكذا الإيمان بالسحر، والمعجزات، والتعزيم وتطوحات الدروايش، سعيا وراء انصهار المشاهدين باللاعبين فى العرض.

أن (زعف النخيل) واحد من أبرع النصوص المسرحية الطقسية المصرية وهو نضج واكتمال لمحاولات من سبقوا فى الكتابة بهذا الشكل بما يحمله من رؤية عميقة لواقعنا المتردى حيث تنقلب أوضاعنا ويحتل اللصوص الواحة بينما يهرب أهل الواحة إلى الجبل يقيمون فيه طقوسهم التى تدعو للفناء والعدم، ويصبح لا عمل لهم سوى (طابور النذور).. أى طابور الذل والعبودية المختارة.

ويفاجئنا (حسام الدين عبد العزيز) بنصه الثانى (عروسة القمح) بتحرره من الشكل الأرسطى للمسرح، وينطلق إلى البريختية ويتخطاها إلى أشكالها الشعبية فيجعل الجوقة = الكورس تسيطر فى البداية على ما يجرى فى بيئة مفتوحة تمتد من الفرعونية حتى أيامنا هذه وحيث تجرى (إشارات) على ألسنة الشخوص لما يجرى الآن وما كان يجرى فى زمان الفراعنة.. رابطا ما بينهما فى آن واحد.. فلدينا شخصيات مثل (أبو شادوف) وزوجته

شراقى، والدايه، ورجل ٧، ورجل ٥، ومجاميع، ولــديـنا أيضــاً (الكاهن الأعظم والساحرة، والمساعدة والخادم، وسوبك، وكهان، وحراس) .ويبدأ النص المكون من أربعة مشاهد ومشــهد أخيــر بأصوات رجال ونساء وكأنهم يرتلون من كتاب مقدس (إنجيلى أو توراتى) تتلى الأغانى الشعبية (للمجــاميع).. إلــى أن يتحــرك (سوبك) الرمز الفرعونى القديم، وهو رمز التمساح عند النوبيين، وخلفه الأطفال ينشدون لأوزوريس، ويحاور أبو شادوف ويتخلل الحوار (رقصة تحطيب) وحيث يتجمهر الجميع لسهرة (عروســة القمح) ويستدعى (سوبك) أغنية (وحــوى يــا وحــوى ايوحــا)،وتظهر أطماع (الساحرة) منذ البداية وتتسلل (الســاحرة) إلــى (الكاهن) تحاول أن تغويه، ويندم (الكاهن) لأنــه لا يســتطيع أن يقوم بأفعال يقوم بها الناس العاديون وأنه سجين (قدس الأقــداس) لكن (الساحرة) تنجح فى إغوائه على حساب أن تســتولى علــى قطعة الأرض التى يمتلكها (أبو شادف) بحجة أنها تريد القضــاء على عبادة الشعب – عبادة أوزوريس لحساب عبــادة آمــون – عبادة الملوك وينتهى المشهد الأول بتأجيل حفل (عروسة القمح). وتتوالى المشاهد (الثانى، والثالــث، والأخيــر بعنــوان الختــام) وبعناوين داله هى (الميلاد، الميعاد، المزاد، الختام) وهى تقسيمة يتحرر فيها المؤلف من الأشكال التقليدية للدراما حيــث تتطــور الأحداث من خلال تداخل الشخوص وصراعاتها إلى أن ينتشــر الشر لحساب الكاهن والساحرة على حساب (أبو شادوف)، وهو نص يستلهم احتفاليات المصريين منذ القرون البعيــدة بالحصــاد

وكيف أنهم كانوا ينخدعون دائما بمكر الكهان وخداع السحرة واستسلامهم فى نهاية الأمر، ولا تجدى محاولات (أبو شادوف وسوبك) للدفاع عن حقوق الفقراء.. ويكفى هذا النص أنه يقدم حكايته بأسلوب جديد معتمد على السرد النابض الذى تجسده الشخوص التي تتنوع ما بين الشكل الطقسى الشعبى والتهكمى اللاذع فى إطار شخوص غير مكرورة وفى جرأة لا تحسب حسابا لخشبات المسارح التقليدية يختلط فيه الأطفال بالكبار فى تناغم.. وأخيراً فنحن أمام كاتب موهوب وجاد.. كان من الممكن أن يثرى حركة الإبداع فى حركتنا المسرحية المؤودة.

ولدينا كاتب ثالث من أسيوط يقوم لنا إبداعه من خلال نصه (الفئران لا تغادر السفن الغرقى) الفائز بجائزة تيمور المسرحية تأليف (عبد المؤمن أحمد عبد العال). وهو كاتب تشغله الفكرة قبل الدراما ولقد اختار زمانا لأحداث المسرحية تركه لتقدير المتلقى، ومكانا غريبا هو (مركب صيد صغيرة فى عرض البحر الأبيض المتوسط) وعلى متنها سبع شخصيات أو شخوص تم اختيارها بطريقة هندسية واعية هم (القبطان، مساعد ١، مساعد ٢، محمد، مايكل، هنداوى، إبرايم) وأعمارهم فى الثلاثينات عدا القبطان الذى يبدو عليه الكبر والشيخوخة، ونشير إلى أن النص يخلو من العنصر النسائى فيما عدا تعلق (محمد) بفتاته التى تنتظره على الشاطئ ليعود.. لكن هذا لا علاقة له بالقضية التى يطرحها النص، والذى استفاض المؤلف فى تفاصيل جوانبها على ألسنة الشخصيات حيث.يضعهم جميعا فى مأزق أن القارب على

وشك الغرق فيتبارون فى البحث عن الحلول لأن القبطان يشترط لنجاة القارب أن يتخلص من (ثلث) حمولته من البشر، وينعكس هذا المأزق على قضية الحاكم التى تتجسد فى القبطان والمحكومين لتتكشف أطماع الجميع فى النجاة ما عدا (محمد) وتتبدى ديكتاتورية الحاكم فى شخص القبطان، وتآمر (إبرايم) الصهيونى معه.. كما تنعكس فى النص أحداث تشبه بتلك التى تحدث فى الواقع عندما أراد القبطان (توريث) ابنه الحكم، وهو ما كاد يحدث فى الواقع فى مصر قبل ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١، وقد ناقش المؤلف هذه القضية على ألسنة الشخوص باستفاضة تخلو من الدرامية بما يفسد بالطبع درامية النص فالصراع هنا عار تماما ومكشوف، والإسقاطات السياسية جريئة وشجاعته عند نشر النص (نشر النص عام ٢٠٠٨) وضم المؤلف إلى هذه القضية قضية أخرى هى كشف الدور الصهيونى عبر شخصية (إبرايم) الذى تآمر مع القبطان للتخلص من أبناء الشعب في القارب، ونشير إلى تعليق الناقد د. أحمد سخسوخ على هذا النص بقوله أن المسرحية (تطرح قضايا الديموقرطية والصراع الأبدى مع الكيان الصهيونى الذى يرتدى أقنعة الطهارة والحب فى الوقت الذى يسعى فيه إلى تدمير الحياة)؟

ورغم تعدد القضايا فى النص فقد تم سردها على ألسنة الشخوص بلغة الصحافة اليومية المحايدة والتى تخلو من الجماليات رغم البناء المعمارى المتماسك الذى أشار إليه د.سخسوخ وهو جانب نحسبه للكاتب القادر على الصنعة المسرحية الجيدة.

ورابع أسماء الموهوبين فى عالم الكتابة المسرحية القادمين من محافظة أسيوط هو (نعيم الأسيوطى) صاحب ثلاثية "رقص النعام"، الهرم المعكوس فى الزمن الموكوس، ناس من الناس" وهو ليس بالكاتب الشاب إذ يبدو أنه قدم ثلاثيته تلك فى وقت مبكر فى سلسلة إقليمية للنشر منذ زمن طويل. ومنذ ذلك الوقت أتصور أنه قد ظل واقفا فوق رصيف المسرح مثلنا ومثل مئات غيرنا في انتظار من يفتح الصندوق من أهل المسرح الذين يبدو أنهم قد اكتفوا بأنفسهم، وأصبحت المائدة مكتملة بهم ولا مكان للآخرين _ الذين ينتظرون أن تتحول سطورهم إلي كائنات حية علي خشابات المسارح التي تنتشر في أرجاء مصر المحروسة، وحتي مجرد التعريف بها، وتقييمها بأقلام النقاد.. لكن للأسف لم يحدث.

وكاتبنا في نصه الأول يعود إلي مدينة مجهولة (في زمن السلطنة) كي يهرب من عدوان وبطش الرقابة (الداخلية والخارجية).

الكتاب منشور منذ سنوات طويلة، وهو في نصه هذا يقدم أشكالا من الفرجة الشعبية المليئة بالحيوية؛ فالمشاهد أقرب إلي مسرح (الكباريه السياسي) ..سريعة ، صارخة بالتهكم والسخرية، معتمدة علي لعبة التشخيص وتبادل الأدوار، ويقوم ببطولته مجموعة من الشحاذين مع القرداتي، والمنادي، وبائع الجرائد، وبعض الشباب، في مواجهة رجال الشرطة المتقنعين، وقائدهم، والذين يستعينون (بالمدربة) أي النعامة، آلة التعذيب، بالإضافة

إلى (المصور، والصحفي، والمهرجين، والأطفال، ومجموعة من الكومبارس، وحتي القرد.. وبهذا الكم من الشخوص الذي يشكل زحاما أقرب إلي المتاهة، فالجميع يرقص ويغني، ويقوم بالألعاب الشعبية التي يمتلئ بها تتابع أحداث النص، مما يجعله نسيجا مناسبا لعمل استعراض متميز بتوظيف الأقنعة (أقنعة النعام)، وأقنعة رجال الشرطة، ورقصات المناسبات مثل رقصة المزاد، وأقنعة الحيوانات، وجماعة النعام الذين يطاردون الشحاذين، والأشكال المتنوعة للمهرجين، وتوظيف البيض، بيض النعام في تعذيب وخداع الناس، وذلك التمثال الذي يمثل الحرية، وأخيرا نبرة الثورة لدي الجميع للدفاع عن المثال. فالنص رغم خفة حركة أحداثه يتناول قضية هامة هي قضية خوف المحكومين من الحاكم وكسر حائط هذا الخوف، وهو أيضا غني بالخيال، والطرافة، واللعب، وشقاوة الطفولة..

ويزخر نصه الثاني (الهرم المعكوس في الزمن الموكوس) (بالمرشد، والزوج، والزوجة، الطواف، وجموع الشعب، والسياح، والحراس، والجنود، والكورس، والديابة)، ويبدأه بنبوءات (الرمال)، حيث تسير (استعراضاته)علي منوال النص السابق، وإن كان بنبرة زاعقة ومباشرة حول تمثال آخر هو تمثال الأب.. تمثال أبو الهول، والحوار الدارج حول بيع الأهرامات وبيع الوطن حيث تتداخل القصص بين الزوج والزوجة التي تخاف أن تلد لأن مواليدها تموت، والجميع في رحلة يقودها (المرشد) الذي يلبس قناعا وهو في الحقيقة يعمل في

الأمن والذي يخادع الناس بألاعيب الراقصة كمبـورة، وتتـوالي القفشات والاستعراضات دون خط درامي متواصل إلي أن ينتهي الأمر بتجسيد طغيان الملك (خوفو) في الزمن الفرعـوني، أي أن الظلم والقمع قائم منذ ألاف السنين يجسده استعراض ساخر يضم الملكة والأميرة وشخصيتي، بونو، وحونو، وينتهي النص بنشيد حماسي يدعو للصمود والكفاح.

وعلي نفسي المنوال يسير النص الثالث "ناس من النـاس" حيـث تدور الأحداث في صالة معمل تحاليل يديره الـدكتور حتحـوت، ويستعرض نوعيات من البشر تبحث عن دواء لها عند الـدكتور مثل: (الفلاح، وسعدة زوجة الفلاح، وشـباب ١، ٢، ٣، ٤، ٥، والهانم، والضابط، والأطـرش، المعـزة)، وبـنفس الأسـلوب الكاريكاتوري تتوالي النماذج البشرية لتشير إلي مـدي مشـهدية واستعراضية المشاهد، التي تدور حول خداع النـاس وتزييـف وعيهم.. والنصوص الثلاثة تفتقد الترابط الدرامي، وتحتاج إلـي فريق عمل متمكن لتحويلها إلي عروض مسـرحية استعراضـية بقيادة (دراما تورج).. متمكن.

«المحـــتوى»

** المحور العام الثانى

**** المحور العام الثالث**

شركة الأمل للطباعة والنشر
(موريفيتلى سابقاً)
ت: 23904096 - 23952496

يطرح مؤتمر أدباء مصر فى دورته التاسعة والعشرين محوراً جوهرياً هو محور (الأدب وثقافة الاختلاف) تعبيرا عن طبيعة التغيرات التى طرأت على المجتمع، وأملا فى الخروج من شرنقة وهم الاختلاف الأيديولوجى النفعى إلى الاختلاف الصحي، الذى يفضى إلى تقدم عربى ثقافياً واجتماعياً وإبداعياً عبر مجموعة من المحاور الفرعية التى ترصد الاختلاف النوعي، والاختلاف الحدودى معتمدة على تحرير المصطلح ورصد التواصل العربى الأفريقي، والوقوف على طبيعة الهوية المصرية الآنية من حيث العرق والدين والجنس راصدة معوقات الخطاب الثقافى وتحدياته الجديدة، لتقف بذلك على دور الأدب فى الصراع المجتمعي، وترصد صورة المهمش فى الإبداع، وهذا الطرح الثقافى بمحاوره المختلفة يفضى إلى أسئلة ثقافية جديدة تناسب طبيعة المرحلة وتفتح آفاقا مغايرة للرؤى الثقافية العربية التى آن لها أن تراجع نفسها، لتسقط شوائب معوقاتها وتستعيد عافيتها من خلال مشروع ثقافى جديد ومغاير لا تهتز له الثوابت الثقافية، وإنما تتغير آليات معطياته.

عبد الحافظ بخيت متولى

رئيس لجنة الأبحاث

تصميم الغلاف .. ريهام خيرى



www.gocp.gov.eg

الثمن : ثمانية جنيهات